annali20

ARCHIVIO AUDIOVISIVO DEL MOVIMENTO OPERAIO E DEMOCRATICO

2020

La conquista dell'Impero e le leggi razziali tra cinema e memoria

a cura di

Carlo Felice Casula, Giovanni Spagnoletti, Alessandro Triulzi

Effigi

Archivio audiovisivo
del movimento operaio e democratico

Annali 20
2020

La conquista dell'Impero e le leggi razziali tra cinema e memoria

a cura di
Carlo Felice Casula, Giovanni Spagnoletti, Alessandro Triulzi

Effigi

Il volume è stato realizzato con il contributo della Direzione Generale Biblioteche e Istituti Culturali – Mibact

Coordinamento editoriale
Paola Scarnati

Produzione
C&P Adver > Mario Papalini

Grafica
Rossella Cascelli

Effigi

Effigi Edizioni
Via Roma 14, Arcidosso (GR) Tel. 0564 967139
www.cpadver-effigi.com - cpadver@mac.com
Effigi 2020 © Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Archivio audiovisivo del Movimento operaio e democratico
Via Ostiense 106, 00154 - Roma
tel. (39) 06/57289551 - 06/5742872 - 06/57305447 fax (39) 06/5758051
www.aamod.it

Indice

Prefazione
Il lato oscuro e miserabile dell'Italia 9
Vincenzo Vita

Parte Prima – Il contesto storico

Razza e impero: i silenzi dell'Italia postcoloniale 15
Alessandro Triulzi

Colonialismo e razzismo. Il caso Italiano 23
Carlo Felice Casula

Archivi privati e memoria coloniale: il progetto Returning and Sharing Memories. 31
Paolo Bertella Farnetti

Visti dal banco di scuola: colonie, razzismo imperiale e la mancata decolonizzazione della scuola italiana 37
Gianluca Gabrielli

Mercenari, guerrieri, fedelissimi. Percezione delle truppe coloniali eritree 57
Alessandro Volterra

Il colonialismo italiano raccontato dalle donne 67
Isabella Peretti, **Nadia Pizzuti** e **Stefania Vulterini**

Parte Seconda – Cinema tra colonialismo e razzismo

"Italiani brava gente"? Razzismo e colonie nella tradizione cinematografica italiana. Una breve introduzione. 75
Giovanni Spagnoletti

Quando il cinema si fa regime. L'Istituto LUCE e l'oltremare fascista 83
Gianmarco Mancosu

Cinema coloniale italiano: l'Africa immaginata 97
Maria Coletti

Abuna Messias (1939) e l'impero della Provvidenza 105
Lucia Ceci

Il film Stadio *(1934) e le sue conseguenze all'epoca delle Leggi razziali* 111
Alessio Argentieri

Lo spettacolo della razza. Il razzismo coloniale fascista: schemi narrativi e stereotipi rappresentativi 123
Maurizio Zinni

Impero, "razza" e politiche della memoria nel documentario contemporaneo italiano. Una prospettiva postcoloniale 133
Leonardo De Franceschi

Filmografia ragionata dei documenti audiovisivi sull'Africa (1956-1989) conservati presso l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico 143
Letizia Cortini

Appendice
Schede di alcuni film presentati in rassegna. 183

1) *Italia vittoriosa* (regia sconosciuta, 1937) di Claudio Olivieri 184
2) *Sotto la croce del sud* (Guido Brignone, 1938) di Maria Coletti 186
3) *Il cavaliere di Kruja* (Carlo Campogalliani, 1938) di Roland Sejko 191
4) *Porrajmos*, parole in musica (Fabio Parente, Luca Ricciardi, Matteo Parisini, 2010) di Luca Ricciardi 193
5) Oltremare (Loredana Bianconi, 2017) di Alessandro Triulzi . . . . . .
6) *Pagine nascoste* (Sabrina Varani, 2018) di Luca Ricciardi 199

Biografie degli autori/autrici. 203

Prefazione

Il lato oscuro e miserabile dell'Italia

Vincenzo Vita*

In occasione dell'ottantaduesimo anniversario della promulgazione delle leggi razziali (1938), l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico dedica il numero 20 degli *Annali*, gloriosa tradizione editoriale dell'Aamod, alla tragica vicenda dell'impero coloniale italiano: le suggestioni espansionistiche, iniziate a fine dell''800 con le mire sull'Eritrea e la Somalia, continuate con la riconquista faticosamente guerreggiata della Libia parallelamente all'inizio del regime, e clamorosamente esplose con l'avventura etiopica del 1935-1936.

Su tali temi l'Archivio – con il contributo dell'Istituto Luce – ha organizzato, nel dicembre del 2018, una rassegna di film coloniali e postcoloniali presso la Casa del Cinema di Roma, dove si tenne pure una riflessione pubblica a più voci sul tema.

Va subito chiarito che quello italiano non fu neppure un vero imperialismo, nella versione che con metodo descrissero (1966) gli economisti post-marxisti Paul Baran e Paul Sweezy[1]. Neppure un vero, moderno imperialismo, benché nel biennio 1934-1935 vi fosse stato un tentativo di avvicinamento con Inglesi e Francesi, avventurieri consolidati e con i tratti peculiari dei colonizzatori. L'intesa fu di breve durata, perché Mussolini decise di rompere gli indugi per non perdere terreno nella presenza nel territorio africano, ghiotto boccone per la schiavizzazione della forza-lavoro (11-12 ore di fatica al giorno con trattamento brutale) e l'accaparramento delle preziose materie prime. E così anche l'Etiopia fu invasa e fatta confluire

* Presidente Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico.

1. Paul A. Baran e Paul M. Sweezy, *Il capitale monopolistico*, Edizione italiana, Torino, Einaudi 1968.

nell'Africa Orientale Italiana. La fragile politica estera del Regno fu, però, una forma di imperialismo minore, del resto conclusasi piuttosto male alla fine della Seconda Guerra Mondiale.

Tuttavia, per quanto "minore" e per certi aspetti da operetta, il colonialismo italiano fu particolarmente efferato e crudele, tanto da prefigurare – con l'uso dei gas e dei campi di concentramento per reprimere le popolazioni resistenti – il Male assoluto del nazismo.

È indispensabile, come del resto scrivono con cura autrici e autori del volume, chiarire la inquietante gravità di ciò che avvenne allora. Un vero buco nero. Come ha sottolineato nei suoi preziosi volumi lo storico e scrittore Angelo Del Boca, il mito degli "Italiani brava gente" si è rivelato una patetica *fake*. Ed è amaro sfogliare i libri di storia in uso nelle scuole medie o nei licei, trovandoli così avari di notizie su di una stagione che connota nel profondo lo spirito fascista come scandalo del Novecento e forma "culturale". L'aggressività verso i popoli africani altro non è che la continuazione del clima e dello stile dell'avanguardismo, che preparò la Marcia su Roma. Annota il citato Angelo Del Boca[2]: "Assumendo il potere, Mussolini non aveva ancora elaborato una propria dottrina coloniale e non aveva neppure disegnato una mappa delle sue rivendicazioni. Ma era chiaro, già nel 1922, che intendeva adottare metodi nuovi, decisamente opposti a quelli usati in precedenza. In Libia, come in Somalia, non si sarebbe più scesi a compromessi, a tortuosi accomodamenti. L'Italia fascista riprendeva la sua libertà d'azione, decisa a stroncare gli avversari e non più a guadagnare la loro amicizia. Un caso emblematico. Al momento dell'avvento del fascismo era in carica in Somalia, come governatore, il giolittiano Carlo Riveri"… accorto amministratore, politico prudente… Di avviso diametralmente opposto era il nuovo governatore, Cesare Maria De Vecchi, uno dei quadrunviri della marcia su Roma." "…in Libia si consolidava la fama di un giovane colonnello, Rodolfo Graziani, destinato a diventare il più celebrato (e odiato) tra gli ufficiali coloniali"[3]. E divenne, dopo la rinuncia di Badoglio, viceré d'Etiopia. Non solo. Scalò tutti i gradini della gerarchia fascista, fino a diventare ministro nella Repubblica di Salò. Interprete della componente truce ed aggressiva del regime, si distinse per azioni di repressione efferate, in qualche caso maggiori per intensità persino degli

2. A. Del Boca, *Italiani, brava gente*, Vicenza, Neri Pozza ed, 2005, p.153.
3. Ivi, p. 171.

scempi nazisti. Non per caso, nel dopoguerra fu inserito nella lista dei criminali di guerra, su richiesta del governo etiope, dalla specifica Commissione delle Nazioni Unite.

Piccolo maledetto imperialismo, capace di fare da esempio per l'alleato tedesco. La virulenza degli eccidi nelle dominazioni era figlia della parte crudele della formazione del regime e fu usata spesso per rendere veloci le carriere dei gerarchi, e per ottenere prebende economiche e di potere. Non solo. Le avventure coloniali si appoggiarono ad una terribile ideologia, quella delle leggi razziali. L'incubazione di queste ultime fu assai lunga e certamente precedette di diversi anni la promulgazione formale dei provvedimenti. Chiarisce lo storico e giornalista Giorgio Fabre: "…In realtà il razzismo italiano data dal 1919, come potrebbe essere documentato…Mussolini affermava che il fascismo nel suo insieme era stato razzista anche prima dell'ascesa al potere…"[4]. In verità, dunque, l'antisemitismo nazista e l'odio antiebraico ebbero la propria culla in Italia. Ben si sappia: la Shoah non è stata agita solo dai criminali hitleriani, ma forse non avrebbe preso piede senza la complicità italiana e soprattutto l'impianto "narrativo" costruito da Mussolini. Sempre Fabre ricorda che tale "riconoscimento" venne dai maggiori esponenti della politica e della cultura in Germania.

La combinazione tra colonialismo brutale come pratica e razzismo come ideologia fu una miscela micidiale, che non si è mai esaurita. Anzi. Come è emerso dalle testimonianze dei pochissimi sopravvissuti ai *lager* – pensiamo a Liliana Segre- e come ci rammenta sempre l'Anpi (l'Associazione nazionale partigiani d'Italia) i conti con il fascismo nelle sue varie componenti non sono mai stati fatti fino in fondo. La prova di tutto questo è proprio la scarsissima conoscenza dei crimini coloniali, mascherati da una cinica e opportunista coperta finta "buonista".

E proprio dalla crudeltà di allora derivano i comportamenti e il clima di opinione che si sono diffusi in Italia. Neofascismi e razzismi, odio e antisemitismo non sono stati semplicemente "sdoganati" dalle peripezie imbarazzanti di Matteo Salvini. In realtà, sotto le ceneri, tracce e sintomi non sono mai morti davvero. In silenzio e fuori da ogni mediatizzazione, per molti anni l'animo sovversivo contrario allo Stato democratico è stato uno dei fondamenti della cultura di massa.

4. G. Fabre, *Mussolini razzista*, Milano, Garzanti Libri, 2005, p. 325.

Si deve far risalire un simile coacervo di sentimenti alla debolezza dell'unificazione risorgimentale, condotta con modalità militari e autoritarie dal Regno sabaudo. L'alleanza tra l'aristocrazia del Nord e i feudatari del Mezzogiorno minò la credibilità dell'Italia come Nazione. I "Quaderni del carcere" di Antonio Gramsci, alla luce di ciò che è accaduto e sta accadendo, acquistano una sorprendente attualità. Anche nel tracciare il filo nero della congiunzione tra le aporie dell'unificazione del paese, il colonialismo e il razzismo.

L'emergenza di un individualismo retrivo e "sovranista", mescolato al nuovo razzismo, è una efficace chiave interpretativa per comprendere l'atteggiamento punitivo e reazionario verso i migranti, donne e uomini travolti dalle guerre, dalla siccità, dalle oligarchie repressive di un'Africa ulteriormente destabilizzata dai vecchi rapaci occupanti, tra cui gli Italiani. Il caso attualissimo della Libia, dilaniata e divisa, è un lampante esempio dei fallimenti di una lunga stagione e dei suoi dolorosi lasciti.

Il volume 20 degli *Annali* vuole dare un contributo alla tutela e al rinnovamento della memoria, senza la quale il presente e il futuro sono una mera nebulosa incomprensibile.

Si sono coinvolte per la stesura del volume intellettualità interdisciplinari: dal racconto storico, a registi e critici cinematografici, ad esperti delle immagini in movimento.

Il volume è strutturato in due parti.

Nella prima sono analizzate la fisionomia dell'impero italiano nell'Africa Orientale, e le stratificazioni della memoria in Italia e nel Corno d'Africa: indagando gli ambigui rapporti tra i generi, la separazione abitativa tra coloni e sudditi, il razzismo istituzionale filtrato attraverso la scuola e i rapporti sociali.

Nella seconda sono analizzati gli apparati e gli stilemi del consenso, sia attraverso le rappresentazioni di maggiore successo di pubblico (*Abuna Messias, Sotto la croce del sud, Scipione l'Africano*, e così via), sia mediante i sorvegliati documentari dell'Istituto Luce.

E si vuole, altresì, chiedere scusa, per parte nostra, alle oppresse e agli oppressi per mano di un'Italia in cui non ci riconosciamo, ma che è pur sempre il nostro paese. Con l'auspicio che l'attuale tempo buio veda una luce diversa, che illumini finalmente le coscienze. Con la speranza che il continente africano si affranchi da ogni soggezione ed entri a pieno titolo tra i protagonisti del millennio.

Si tratta di obiettivi assai ambiziosi, ma pure "una rotella e una vite" servono.

Parte prima
Il contesto storico

Razza e impero.
I silenzi dell'Italia postcoloniale

Alessandro Triulzi

Parlare di razza e impero in occasione dell'ottantesimo anniversario della promulgazione delle leggi razziali è stata una sfida per molti di noi, e in particolare per i curatori di questo volume che in più momenti e a più voci hanno voluto accompagnare la riflessione iniziata all'interno dell'Archivio Audiovisivo intorno ad alcuni eventi pubblici che volevano ricordare l'introduzione in Italia e in colonia delle leggi razziali come pilastro fondante dell'impero fascista. È con questi intenti che due anni fa, nel mese di dicembre 2018, si è svolta a Roma una affollata rassegna di film coloniali e postcoloniali presso la Casa del Cinema voluta dall'Archivio per rilanciare, attraverso una rilettura del cinema documentario e di finzione, una riflessione pubblica sul retaggio di violenza diffusa e di discriminazione che le leggi razziali promulgate tra il 1937 e il 1940 hanno impresso da allora alla vita politica e culturale del Paese.

La conquista armata dell'Etiopia, la proclamazione dell'Impero africano, e la promulgazione delle leggi razziali sono eventi strettamente collegati tra loro[1]. Nell'ottica di un regime che era allora all'apice delle sue strutture di potere e consenso, la conquista dell'Impero doveva assicurare all'Italia un imperituro dominio africano, e alle sue genti di 'razza' bianca la supremazia in patria e in colonia. Se gli anni Trenta riflettono la forte discontinuità impressa allo Stato unitario dal regime fascista, essi costituiscono un osservatorio di straordinaria importanza per cogliere non solo la temperie eversiva di quegli anni ma anche le rimozioni e i silenzi dell'Italia di oggi rispetto al suo passato autoritario e razzista e alle molteplici eredi-

1. Cfr. R. Bottoni (a cura di), *L'impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Bologna, il Mulino, 2008; N. Labanca, *Una guerra per l'Impero. Memorie della campagna d'Etiopia 1935-36*, Bologna, Il Mulino 2015.

tà e chiusure verso le diverse forme di alterità che, ieri come oggi, vengono percepite come estranee e opposte all'identità nazionale[2].

Il dibattito si è così presto allargato al razzismo istituzionale e diffuso che sta riemergendo in Italia negli ultimi anni a seguito dell'arrivo di migranti, rifugiati e richiedenti asilo, riprendendo le fila e mettendo a fuoco la costruzione dell'altro che si è venuta forgiando nella memoria dell'Italia coloniale durante la breve vita dell'Impero fascista e la parallela promulgazione delle leggi razziali. La lettura critica della vasta produzione di materiale audiovisivo elaborata in questo periodo permette di interloquire con il presente confrontandosi con un tema vastamente e lungamente 'rimosso' nella società italiana – il suo passato coloniale – analizzando, comparando e mostrando continuità e rotture tra la produzione filmica dell'era fascista e quella più recente, mettendone in luce calchi, eredità, rimozioni[3].

Riflettere sulla campagna militare, e di consenso pubblico, architettata e perseguita dal regime fascista durante la conquista dell'Impero e la sua effimera vita, offre infatti al lettore/spettatore di oggi una varietà di spunti storici e di acquisizione di immaginari per inquadrare una campagna del tutto impari non solo per armamenti e numero di soldati (emblematica la fotografia del piede scalzo di un esausto soldato della Guardia imperiale etiopica scattata da Alfred Eisenstaedt) e delle illegali pratiche di guerra impiegate per l'annientamento del nemico (si pensi al vasto uso di aggressivi chimici contro le popolazioni inermi[4]) ma anche per l'annebbiamento delle coscienze sviate e appiattite da informazioni sempre più ristrette sui costi e gli orrori dell'occupazione e dai 'martellanti richiami del regime alle 'immaginifiche sorti' e al 'granitico consenso' del popolo italiano. Vedere tutto ciò attraverso l'impressionante produzione filmica del tempo, e confrontarla con la produzione odierna invita a riflettere sul mezzo cinematografico nella sua doppia funzione di potenziale arma di consenso e allo stesso tempo 'pietra di inciampo'

2. Cfr. V. Deplano, *L'Africa in casa. Propaganda e cultura coloniale nell'Italia fascista*, Milano: Mondadori Education 2015.
3. M. Argentieri, *L'occhio del regime: informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Roma, Bulzoni, 1979; L. De Franceschi, *Lo schermo e lo spettro. Sguardi postcoloniali su Africa e afrodiscendenti*, Milano, Mimesis, 2017.
4. A. Del Boca, *I gas di Mussolini. Il fascismo e la guerra d'Etiopia*, Roma, Editori Riuniti, 2007.

di emozioni e stereotipi diffusi in vasti strati della popolazione e delle istituzioni, portando così gli spettatori a ricordare e a confrontarsi – mettendo in luce e in discussione – le passioni e le delusioni dell'Italia di allora con quella di oggi.

Gli storici italiani si sono interrogati a lungo sul perché di questa onda lunga della rimozione e della c.d. 'amnesia coloniale. È stato detto che gli italiani, traumatizzati dall'esito disastroso della guerra e dall'improvviso tracollo delle colonie a seguito della sconfitta, hanno volutamente messo da parte i sogni e le emozioni che pure avevano caratterizzato l'epoca coloniale particolarmente costruiti e sbandierati durante il Fascismo e, una volta tornati a casa dopo un difficile ritorno e i lunghi anni di prigionia, sono stati coinvolti nella difficile realtà del dopoguerra e della ricostruzione più che dal ricordo, per molti doloroso, della breve illusione coloniale e degli anni di prigionia. Malgrado gli sforzi dei governi del dopoguerra di riavere almeno in parte le colonie perdute in seguito alla sconfitta, e di ricostruire le basi di consenso interno e internazionale intorno alla politica d'oltremare del Paese, le forze politiche e i governi dell'Italia post-fascista non sono riusciti a convincere né i nuovi alleati né i loro concittadini sulla bontà e i pregi della presto sopita 'coscienza coloniale' dell'Italia repubblicana[5].

Nel primo dopoguerra, la rinuncia dell'Italia alle sue colonie, sancita dal Trattato di Pace del 1947, non ha permesso una forte partecipazione né della classe politica né della società civile al processo di decolonizzazione degli anni Sessanta e Settanta. Le pulsioni pur presenti sul territorio nazionale a favore della emancipazione dell'allora Terzo Mondo coinvolgevano di volta in volta forze singole (la sinistra istituzionale, la Chiesa, i grandi gruppi industriali) ma non il Paese nel suo complesso – distratto dai primi successi della ricostruzione postbellica e dall'aspra conflittualità della guerra fredda che aveva fatto del terreno coloniale uno dei suoi terreni di scontro – e di potere – da cui l'Italia era largamente esclusa.

Tutto questo spiega solo in parte i fenomeni di rimozione e di amnesia nazionale, uniti al rifiuto di capire e di testimoniare l'ambiguo mix di senso di colpa e di nostalgia che ha caratterizzato la

5. Cfr. A. Del Boca, *L'Africa nella coscienza degli italiani. Miti, memorie, errori, sconfitte*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 111-127; N. Labanca, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 427-470.

non-memoria della colonia del dopoguerra. A ciò hanno contribuito vari elementi di storia politica nazionale (tra cui l'alleanza con gli Stati Uniti e la posizione costantemente filo-occidentale del governo italiano), l'enfasi sul mutato ruolo 'civilizzatore' dell'Italia repubblicana (espresso dal mandato di amministrazione fiduciaria sulla Somalia affidato al nostro Paese, 1950-1960), la generale sanatoria sui crimini di guerra operati nelle ex-colonie, e la mancata condanna delle azioni più violente della amministrazione italiana, come i massacri dei 'ribelli' e gli internamenti di massa in Cirenaica, o gli eccidi indiscriminati in Etiopia dopo l'attentato al Generale Graziani a Addis Abeba e Debre Libanos[6]. L'Italia ufficiale del dopoguerra, nella sua fretta di voltare pagina e di 'sanare' una pagina dolorosa di storia nazionale, annullava così 'il ricordo del passato'[7]. Aveva così inizio la "rimozione, nella cultura del nostro paese, del fenomeno del colonialismo"[8].

Con il boom economico e le energie immesse nella ricostruzione postbellica, la nuova posizione internazionale dell'Italia, e la diffusa ricerca del benessere e di migliori standard di vita invadevano ogni spazio di vita, e di preoccupazione, degli italiani. Le notizie provenienti dalle ex-colonie non turbavano più di tanto le coscienze, e l'onda lunga delle battaglie del Terzo Mondo trovavano più echi nel dibattito politico-ideologico e nelle posizioni di partito che nell'opinione pubblica. L'indipendenza della Somalia nel 1960 (favorita e in qualche misura affrettata dall'Amministrazione Fiduciaria italiana) sembrava rendere partecipe l'Italia del processo di decolonizzazione non violenta; l'annessione dell'Eritrea nel 1962 da parte dell'Etiopia, in contrasto con la decisione delle Nazioni Unite di mantenimento del legame federale tra i due paesi, non suscitava grandi angosce o condanne da noi, e la copertura della sinistra italiana alle lotte africane di liberazione (dall'Eritrea alle colonie portoghesi) rassicurava i ben pensanti come i militanti. L'affermarsi di governi forti 'socialisti' in paesi come la Somalia (1969) e l'Etiopia (1974) sembrava poter garantire uno svi-

6. Su questi temi, si veda la recente messa a punto di I. Campbell, *Il massacro di Addis Abeba. Una vergogna italiana*, Milano, Rizzoli, 2018, e di P. Borruso, *Debre Libanos 1937*, Roma-Bari, Laterza, 2020.
7. N. Labanca, *Oltremare*, cit., p. 427.
8. A. Del Boca, *L'Africa nella coscienza degli italiani*, op. cit., p.113.

luppo accelerato secondo i canoni, e le strutture di controllo, della guerra fredda.

Da allora in Italia il dibattito sulle colonie e l'impero fascista non è stato più ripreso se non da isolati studiosi. Parlare di ex-colonie italiane è stata un tabù per le istituzioni e in occasione di ricorrenze pubbliche: il passato 'imperiale' del Paese non ha trovato spazi di interesse o di attenzione nei media e nei discorsi correnti, ed è stato minimizzato, edulcorato o semplicemente espunto nei libri di testo e nei programmi scolastici[9]. La pagina coloniale dell'Italia era inoltre ignorata dalla letteratura italiana, come dalle arti, e nessuno si rammaricava – dopo gli eccessi della letteratura di propaganda e della produzione memorialistica del ventennio[10] – che i temi coloniali non fossero oggetto di dibattito o di attenzione nel pubblico. I pochi casi contrari – i romanzi *Settimana nera* di Enrico Emanuelli (1966) o *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano (1974) – e le voci di dissenso o di allarme di isolati studiosi venivano presto emarginate, mentre le rappresentazioni in negativo dell'*epoché* coloniale italiana – come il film *Il Leone del Deserto* di produzione libica[11] – venivano presto emarginati se non epurati e nascosti agli occhi degli italiani: "Abbastanza presto", scrive Nicola Labanca, "gli italiani tolsero dalla propria agenda le colonie, e forse l'Africa, ma non lo fecero sulla base di una critica e di un'autocritica delle passate fascinazioni. Più semplicemente si autoassolsero, ricorrendo alla retorica della «brava gente»: mancò loro una seria e vera 'decolonizzazione' della memoria. Il processo di revisione del passato imperiale si era arenato senza nemmeno partire[12].

Bisognerà aspettare gli anni Novanta con gli albori del nuovo millennio per vedere affermarsi in Italia un nuovo interesse per il passato coloniale e l'Impero all'interno, da un lato, di una strisciante nostalgia coloniale mai del tutto svanita nel paese che si

9. Cfr. G. Gabrielli, *Il curricolo "razziale"; la costruzione della alterità di "razza" e coloniale nella scuola italiana (1860-1950)*, Macerata: EUM 2015; v. anche V. Deplano, *Quel che resta dell'impero. La cultura coloniale degli italiani*, Milano: Mimesis, 2014.

10. Cfr. N. Labanca, *Una guerra per l'impero. Memorie della campagna d'Etiopia 1935-36*, Bologna, il Mulino, 2005.

11. Il film, diretto da Mustafa Akkad nel 1981 con fondi del governo libico, è stato ripetutamente censurato in Italia. Cfr. A. Del Boca, *L'Africa nella coscienza degli italiani*, op.cit., pp. 125-127.

12. N. Labanca, *Oltremare*, cit., p. 438.

esprimerà a livello politico nel sostanziale rigetto e reificazione dei nuovi migranti (di cui molti discendenti di ex-sudditi coloniali) considerati del tutto 'estranei' alla cultura e alla storia italiana anche se i loro nonni ne avevano portato la divisa; e, dall'altro, del netto ripudio dell'Italia coloniale da parte di una nuova generazione di autori, artisti, scrittori e soprattutto scrittrici italiane di prima e seconda generazione dolorosamente ancorate per discendenza, filiazione, o anche solo memoria di famiglia alla presenza coloniale dell'Italia. E che scrivono, lamentano, denunciano e ricordano agli italiani le strutture di violenza di guerra, di razza e di genere, che hanno accompagnato il cammino imperiale del Paese di cui sono figlie[13].

In effetti l'occupazione italiana dell'Etiopia del 1935-36 non è solo l'ultima guerra di conquista dell'epoca coloniale, ma anticipa in qualche modo, per la resistenza incontrata durante tutto il periodo dell'occupazione e la ferocia della repressione antiguerriglia, la guerra d'Algeria (1954-62) e quella del Vietnam (1955-75) del periodo postbellico. Le leggi razziali, in particolare, interrompono la lunga fase del colonialismo italiano dell'era liberale, una presenza esterna che rimane paternalista e non esente da pratiche e apparati di discriminazione razziale, ma che aveva dato anche luogo a forme di vicinanza e di 'mixité' sociale e culturale con le popolazioni locali particolarmente in Eritrea[14]. Queste vengono bruscamente interrotte nel 1937 con le leggi sullo sviluppo separato di cittadini e sudditi in difesa e a garanzia del prestigio e della superiorità della razza italiana, quel supposto "Noi" nazionale contrapposto antagonisticamente all' "Altro" alieno e esterno, che occorreva allora soggiogare e 'civilizzare'. L'impero italiano provoca infatti dolorosi lasciti sul terreno e negli stessi rapporti interni tra le varie regioni e etnie del Corno d'Africa, un elemento di conflittualità fin qui ignorato e disatteso nell'ambigua eredità dell'Italia in colonia. Questa memoria, sostanzialmente non trasmessa alle generazioni seguenti, ha lasciato negli italiani di oggi (e negli avversari di ieri) ferite e fratture nella coscienza civile e

13. Cfr. C. Ali Farah, *Madre piccola*, Milano: Frassinelli 2007; G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, Roma, Donzelli, 2011; I. Scego, *Adua*, Firenze: Giunti, 2015.
14. Cfr. G. Barrera, "Patrilinearità, razza e identità: l'educazione degli italo-eritrei durante il colonialismo italiano", *Studi Storici*, 109, aprile 2002.

nelle memorie nazionali che stentano ancora oggi a ricomporsi in assenza di consapevolezze e riconoscimenti reciproci e condivisi[15].

Per tutte queste ragioni, e molte altre ancora, il passato coloniale e imperiale fascista dell'Italia è un passato ancora oggi che 'non passa', difficile da condividere e da cui separarsi, pieno di ferite reciproche, di ritorni di memoria, un passato 'diviso' e 'rimosso' per definizione. Ciò è vero in una certa misura per tutti i passati coloniali, con i loro momenti di verità, i loro drammi umani e politici, i lutti da una parte e dall'altra, come per la Francia è stata la guerra d'Algeria, per gli inglesi l'Emergenza Mau Mau in Kenya, per i belgi il genocidio in Ruanda del 1994. L'Italia è uscita indenne da tutto questo, ma non è stata meno colpita dalla breve stagione imperiale e dalla sua subitanea caduta coincisa con la perdita della guerra e la fine del fascismo. Per molti italiani il momento della verità è stato il Trattato di Pace del 1947: la rinuncia a tutti i possedimenti coloniali e la restituzione del patrimonio portato via dai luoghi del passato dominio che fa seguito al breve Impero dell'AOI (Africa Orientale Italiana) e dei suoi immaginari di gloria e di protagonismo nazionale.

La memoria del passato coloniale è ancora oggi disattesa in Italia anche perché coincide con un passato in qualche modo condonato e 'amnistiato' dalle reticenti politiche di memoria dell'Italia repubblicana che con questo passato, non meno di quello fascista, non ha mai saputo o voluto porsi criticamente. Così l'Italia arriva alla decolonizzazione (1960-1990) libera da impacci e orpelli coloniali perché senza più colonie, ma non meno gravata da memorie ed esperienze con cui non è stata mai realmente costretta a confrontarsi. Solo ricordando il passato anche nelle sue asprezze, e salvaguardandone la memoria anche là dove essa appare divisa o ferita, possiamo diventare più consapevoli delle sfide che il presente offre al nostro vivere, e convivere, nella complessa società contemporanea.

15. Cfr. V. Deplano, *La madrepatria è una terra straniera. Libici, Eritrei e Somali nell'Italia del dopoguerra (1945-1960); vedi anche* P. Bertella Farnetti, C. Cau Novelli (a cura di), *Colonialism and National Identity*, Newcastle: Cambridge Scholars Publ., 2015, pp. 161-195.

Colonialismo e razzismo. Il caso italiano

Carlo Felice Casula

Nei decenni a cavallo tra Otto e Novecento e, specificamente, nella breve stagione dell'Impero coloniale italiano, non solo i libri di testo, ma anche i giornali e le riviste, specie illustrati, la radio e i film documentari e fiction, hanno esaltato la conquista eroica e l'opera civilizzatrice dei soldati e dei coloni italiani, stigmatizzando al contempo l'inferiorità «razziale» dei colonizzati, specialmente quando non collaboravano o, addirittura, resistevano con crudele ferocia, pur, alla fine soccombendo[1].

Dopo la caduta del Fascismo, la sconfitta bellica e la conseguente perdita delle colonie, per le dure condizioni imposte dagli Alleati con il Trattato di Parigi del 1947, in una non breve prima fase dell'Italia repubblicana, la parziale soddisfazione per l'affidamento dell'amministrazione fiduciaria della Somalia[2] si coniuga con il permanere di nostalgiche celebrazioni della funzione modernizzatrice e civilizzatrice delle imprese coloniali italiane, privilegiando però non più le vicende militari, bensì le faticose conquiste del lavoro dei coloni italiani.

Negli anni a cavallo dei decenni Sessanta–Settanta, a partire anche dagli stimoli culturali dei nuovi, forti movimenti sociali e politici, della cui identità politica e ideale sono parte costitutiva le sensibilità terzomondiste e le simpatie per i movimenti di liberazione nazionale per l'indipendenza degli ultimi paesi coloniali e l'opposizione all'imperialismo e al neocolonialismo, comincia a venir

1. Cfr. G. Barrera, *The Construction of Racial Hierarchies in Colonial Eritrea: The Liberal and Early Fascist Period*, in, P. Palumbo (ed.), *A Place in the Sun: Africa in Italian Africa in Italian Colonial Culture*, Un. Of California Press, Berkeley and Los Angeles 2003. Specificamente sul periodo del Fascismo, cfr. V. Asioli, *Il colonialismo fascista nell'editoria per ragazzi*, in "Studi Piacentini", n. 36, 2004.
2. A. M. Morone, *L'ultima colonia. Come l'Italia è tornata in Africa 1950-1960*, Laterza, Roma-Bari 2011.

meno l'oblio-rimozione nei confronti degli aspetti violenti, oppressivi, discriminatori e razzisti del colonialismo italiano. Ha scritto ex post Angelo Del Boca: «A differenza di altre nazioni, dove è stata coraggiosamente affrontata una seria riflessione sul passato coloniale, l'Italia si è sottratta a questo obbligo; anzi ha favorito la rimozione delle colpe coloniali, con palesi falsificazioni, che hanno ostacolato la ricerca storica. Questo spiega perché ancora oggi, a sessant'anni dagli avvenimenti, si accendano roventi polemiche sull'utilizzo o meno dei gas in Etiopia, e non accenni a tramontare il mito degli italiani brava gente»[3]. Al riguardo la scrittrice italo-somala, Igiaba Scebo, ha scritto un documentato e empatico breve saggio, *I libri che smontano il mito del colonialismo buono degli Italiani*, con riferimenti anche alla narrativa[4].

Emblematica al riguardo, anche perché destinata agli insegnanti, è l'antologia di documenti curata, per i tipi della Loescher, da Giorgio Rochat, *Il colonialismo italiano*, che concernono la prima guerra d'Africa, la guerra e la riconquista della Libia, la guerra d'Etiopia e l'Impero. «Tutto il colonialismo italiano – esprimendo quasi una valutazione d'insieme, scrive Rochat – è nutrito di razzismo e sopraffazione, che sono condizioni preliminari pero ogni conquista coloniale, perché già l'idea di disporre a proprio piacimento delle sorti di un popolo militarmente più debole è profondamente razzista e sopraffattoria»[5].

Il colonialismo è in fondo una dottrina razzista e etnocentrica che mira a legittimare l'estensione della sovranità di uno Stato straniero su territori posti al di fuori delle sue frontiere nazionali sulla base di una pretesa superiorità dei suoi cittadini. Il governo politico, militare e economico di questi territori costituisce un nuovo ordine ineguale imposto alla popolazione locale, che finisce per negare la dignità della persona umana. I cittadini della nazione dominante possono essere talvolta invitati a emigrare in questi territori al fine del loro sfruttamento, in una generale condizione di ineguaglianza di diritti rispetto alla popolazione autoctona. Dopo essere stato a

3. Cfr. A. Del Boca, *Il colonialismo italiano tra miti, rimozioni, negazioni e inadempienze*, in "Italia contemporanea", n. 212, settembre 1998.
4. Il saggio è disponibile in https://www.internazionale.it/opinione/igiaba-scego/2017/04/01/italia-colonialismo-libri.
5. G. Rochat, *Il colonialismo italiano*, Loescher, Torino 1973, p. 222.

lungo simbolo e rappresentazione della potenza militare e economica di un paese, il colonialismo ha cominciato a essere percepito negativamente: nell'Organizzazione delle Nazioni Unite il diritto autodeterminazione dei popoli non riguarda più, come nei principi wilsoniani recepiti dalla Società delle nazioni, solo le nazioni europee, ma i paesi di tutto il mondo.

Il corposo volume collettaneo, *Le livre noir du colonialisme, XVIe-XXIe siècle: de l'extermination à la repentance*, pubblicato nel 2003 dall'editore Robert Laffont, sull'onda lunga del grande successo mondiale del Libro nero del comunismo, pubblicato nel 1997, già nel sottotitolo si indica questo percorso[6].

Il termine colonialismo preferito a quello di colonizzazione perché esso implica l'assunzione del punto di vista dei colonizzati e delle loro esperienze vissute di discriminazione, di oppressione e di sudditanza, aiutando a comprendere, nei tempi lunghi e negli spazi globali del suo manifestarsi, attraverso analisi comparate e multidisciplinari, i fenomeni delle conquiste, dello sfruttamento economico, ma anche della schiavitù, delle deportazioni, degli stermini.

Non a caso, anche sulla base delle rigide categorie per la definizione del crimine genocidario elaborate da Rafael Lemkin e adottate dall'Assemblea generale delle Nazioni Unite il 9 dicembre del 1948, il primo genocidio del Novecento, si è realizzato proprio in una colonia europea. Si tratta del genocidio degli Herero e dei Nama dell'allora Africa tedesca del Sud-Ovest, oggi Namibia, che, dal 1904 al 1907, furono deportati in luoghi desertici e sterminati su precise disposizioni dell'autorità coloniale, al cui vertice, come primo governatore, troviamo Heinrich Göring, padre di Herman Göring. Abbiamo di questo genocidio, a lungo rimosso ma, nel presente, riconosciuto anche dalla Germania Federale, un'ampia documentazione fotografica, esibita allora orgogliosamente come dimostrazione dell'*endlosung* (soluzione finale) di una ribellione contro il dominio coloniale[7].

Non è superfluo ricordare che nel notissimo libro, *The Origins of*

6. M. Ferro (sous la direction de), *Le livre noir du colonialisme, XVIe-XXIe siècle: de l'extermination à la repentance*, Robert Laffont, Paris 2003.
7. Cfr. J. Sarkin-Hughes, *Germany's Genocide of the Herero: Kaiser Wilhelm II, his General, his General, his Settlers, his Soldiers*, University of Cape Town Press, Cape Town 2011.

Totalitarianism di Hannah Arendt, un classico della filosofia politica e della politologia del Novecento, pubblicato nel 1951, nel quale si ripercorre la storia europea nel periodo compreso tra gli ultimi vent'anni dell'Ottocento fino alla Seconda guerra mondiale e si analizzano per la prima volta le caratteristiche tipiche del modello totalitario, l'imperialismo coloniale figura in primo piano, con i suoi crimini e con i suoi sistemi di legittimazione e di esaltazione[8].

Non stupisce, invece, che il termine colonialismo, nel suo significato odierno di azione e ideologia del dominio coloniale con le sue connotazioni di sfruttamento e discriminazione, si diffonda solo nel secondo dopoguerra. L'invenzione del neologismo è per il vero più antica: è attribuita a Paul Louis, inquieto esponente socialista francese e prolifico pubblicista, che nel 1905 pubblico un agile volume dal titolo *Colonialisme*, nel quale si denunciavano gli abusi della colonizzazione si auspicavano, di contro, la buona colonizzazione nella quale potessero convivere gli interessi dei colonizzati e quelli della metropoli[9].

In Italia, sfogliando, ad esempio *Il Melzi scientifico. Dizionario illustrato*, nell'edizione riveduta e aggiornata del 1908, non troviamo neppure la voce colonizzazione, ma unicamente quella di colonia, da quella agricola a quella militare e politica, passando per quella penale, in un arco di tempo che va dai Fenici e dai Greci fino all'età contemporanea, definita «possedimento oltremare di uno Stato europeo». È presente una dettagliata scheda sull'Eritrea, con annessa cartina geografica. Nella sua parte finale si legge: "Gli africanisti affermano che, dati il clima sanissimo ed il suolo eccellente della giovane colonia, l'altipiano etiopico diventerà un giorno un forte mercato per i prodotti europei: invece gli antiafricanisti sostengono che le condizioni climatiche, la natura del suolo e la deficienza dell'acqua sono ostacoli insuperabili ad ogni intenso sviluppo agricolo dell'Eritrea»[10]. Per quanto concerne, invece, la Somalia, pur ormai dal 1905, a gestione coloniale diretta, si legge che è una «regione

8. Sono disponibili diverse edizioni in lingua italiana, a partire da quella pubblicata nel 1967 dalle Edizioni di Comunità. Si rinvia in questo caso, per la stimolante introduzione di Alberto Martinelli e il denso saggio di Simona Forti, a H. Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Edizioni di Comunità, Milano 1999.

9. P. Louis, *Colonialisme*, Librairie E. Cornély, Paris 1905. È disponibile anche una ristampa anastatica: P. Louis, *Colonialisme*, BiblioBazaar, Parigi 2009.

10. *Il Melzi scientifico. Dizionario illustrato*, Antonio Vallardi Editore, Milano 2008, pp. 334-335.

povera, quasi deserta» e alla voce Somàli (con l'a accentata), rinveniamo una perfetta conferma delle considerazioni dianzi espresse: «I Somàli sono frugali, ma traditori. Fanatici, ma poco civili, amano l'ozio, la guerra ed il saccheggio»[11].

Anche dell'Abissinia è pubblicata una voce corposa e dettagliata, nella quale si menzionano anche i travagliati rapporti con l'Italia e si conclude che essa, con le sue regioni e i suoi regni «si avvia alla Civiltà»[12]. Degli Abissini, invece, si legge che «Ànno (sic!) bella statura, petto largo, naso aquilino mani piccole, capelli neri e folti – si specifica che in Abissina predomina la razza bianca, sia pure di colore bronzino e olivastro – Sono forti, valorosi, svelti, intelligenti, , arditi, assai ospitali, gelosissimi della loro indipendenza, semplici di vitto e costumi, sono pronti ed arguti, parlano con passione di politica e di religione». Non può mancare un forte e scontato apprezzamento per le donne, quasi un'anticipazione della *bella abissina*: «sono procaci, più belle degli uomini; occhi neri, grandi, lucenti»[13]. Inquietante è invece la profetica considerazione finale: «Degli Abissini s'è detto un gran bene e un gran male»[14].

Suscita ancor più sconcerto la lettura della voce *Colonizzazione* – anche in questo caso non compare quella di colonialismo – dell'autorevole *Dizionario di teologia morale*, pubblicato nel 1955 dalla prestigiosa e, certamente non retriva, casa editrice Studium e rieditato nel 1957, nel tardo pontificato di Pio XII, alla vigilia di quello di Giovanni XXIII, a dimostrazione di quanto fosse consultato in ambito ecclesiastico.

Pur negando la validità dei titoli storicamente addotti per giustificare l'assoggettamento coloniale (la conquista militare, l'accaparramento di territori considerati res nullius, persino il «proposito di portare il dono della civiltà ai popoli che ne mancano»[15]), si finisce, poi, per fare delle affermazioni del seguente tono e contenuto, che

11. *Ivi*, p. 695.
12. *Ivi*, p. 5.
13. Si rinvia per quanto concerne il significato del colonialismo per gli italiani in termini di identità maschile, sia sul piano dell'esperienza vissuta che su quello dell'immaginario e della rappresentazione, pubblica e privata, a G. Stefani, *Colonia per maschi: italiani in Africa orientale, una storia di genere*, Ombre corte, Verona 2007.
14. *Ivi*, p. 3.
15. *Colonizzazione*, in *Dizionario di teologia morale*, diretto da Francesco Roberti, Studium, Roma 1957, p. 281.

rinviano al *fardello dell'uomo bianco* di kipingliana memoria. «Certamente – si legge – i popoli civili hanno l'obbligo morale di favorire l'incivilimento dei popoli inferiori e questi hanno l'obbligo morale di tendere ad una maggiore civiltà»[16]. In un passaggio successivo si preconizza e si giustifica una sorta di ingerenza umanitaria: «Sarebbe lecito l'intervento, anche mediante l'uso della forza, presso popoli incivili se nei loro territori vi fossero usi e costumi inumani, quali ad esempio, i sacrifici umani, il cannibalismo ecc.»[17].

Merita, infine, di essere citato un brano finale della voce presa in esame, perché attiene alle dinamiche del neocolonialismo, oltre che a quelle del colonialismo: «In tempi recenti è stato addotto come lecito, per l'acquisto di colonie, il titolo della espropriazione per utilità pubblica nei casi in cui nei territori abitati da popoli di grado inferiore di civiltà, vi siano ricchezze naturali di cui gli abitanti non fanno uso e di cui ne impediscono l'uso ad altri […] Se il principio della distribuzione dei beni a vantaggio della collettività umana è unito, nel caso concreto, al diritto che per natura ha ogni popolo di procurarsi i beni necessari alla sua vita, la conquista coloniale può costituire atto lecito». Anche se, si precisa concludendo, «non deve oltrepassare, per estensione e tempo, i limiti della propria necessità»[18].

Nel recente volume collettaneo *Images of Colonialism and Decolonisation in the Italian Media*, curato da Paolo Bertella Farnetti e Cecilia Dau Novelli,si documenta come nel Novecento con la proliferazione dei media, giornali e riviste, film e, più tardi, la televisione, hanno contribuito alla costruzione dell'immagine dell'altro africano e, più in generale dell'universo coloniale. In Italia specialmente, per il loro tramite, ben più dell'esperienza diretta e indiretta, sia per il numero di persone coinvolte, sia, ancor più, per la brevità della circoscritta esperienza coloniale, si è formata e trasmessa la cultura coloniale con le sue interconnessioni con l'identità nazionale[19].

Paolo Jedlowski, ha parlato, per l'Italia, di assenza di una «memoria pubblica del passato coloniale»[20], della quale il cinema è stato

16. I*bidem*.
17. I*bidem*.
18. I*bidem*.
19. P. Bertella Farnetti e C. Dau Novelli (eds), *Images of Colonialism and Decolonisation in the Italian Media*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2017.
20. P. Jedlowski, *Passato coloniale e memoria autocritica*, in "Il Mulino", n. 2, settembre 2009.

testimone. Se negli anni del Fascismo anche nei film girati nei territori delle colonie, per lo più di avventure eroiche, i locali erano sempre confinati nei ruoli di comparse e nelle scene di massa[21], nel secondo dopoguerra uno dei pochissimi film che tratta della memoria coloniale è *Tempo di uccidere* di Giuliano Montaldo del 1989, tratto dal racconto-romanzo omonimo di Ennio Flaiano. *La battaglia di Algeri*, di Gillo Pontecorvo, del 1966, frutto di una coproduzione italo-algerina, vincitore del Leone d'oro alla 27ª Mostra di Venezia, interamente girato nella città di Algeri nei luoghi nei quali i fatti narrati si erano svolti, è una rappresentazione realistica e terribile del colonialismo altrui, quello francese.

Per fare solo due esempi, sembra quasi incredibile, ma non stupisce, a questo riguardo, che per quasi trent'anni sia stata impedita la distribuzione nelle sale cinematografiche di un film di grande rilievo internazionale, *The Lion of the Desert*, del regista siriano Moustapha Akkad, che narra le vicende della resistenza libica, dal 1923 al 1931, guidata da Omar al Mukhtar[22] e della sua impiccagione per ordine di Rodolfo Graziani, davanti a ventimila deportati e notabili libici obbligati per l'occasione ad assistere all'esecuzione. Il film, generosamente finanziato da Gheddafi, con decine di migliaia di comparse e un cast d'eccezione di attori, come Anthony Quinn, Rod Steiger e Irene Papas, uscì in prima mondiale a New York nell'aprile 1981 e fu presentato al Festival di Cannes del 1982. Fu distribuito in diversi paesi europei, ma non in Italia, perché non ottenne il visto della censura. L'allora sottosegretario agli Esteri, Raffaele Costa, del Governo Giulio Andreotti, lo definì lesivo dell'onore dell'Esercito. La censura, durata quasi trent'anni, finisce nel 2009 con la prima visione televisiva, giovedì 11 giugno 2009, su Sky Classics, proprio all'indomani della visita del Rais in Italia, quando questi, accolto da Silvio Berlusconi a Roma, si presentò con la foto di Omar al-Mukhtar appuntata sulla divisa.

Persino un rigoroso film documentario del 1998, prodotto dalla BBC, *Fascist Legacy*, diretto da Ken Kirby, subì una sorte simile; la

21. L. Ellena, *Orientalismo, razzismo e propaganda nel cinema coloniale italiano, in Film d'Africa. Film italiani prima, durante e dopo l'avventura coloniale*, Archivio nazionale cinematografico della Resistenza, Torino 1999.

22. Cfr. E. Santarelli, Omar al-Mukhtar: e la riconquista fascista della Libia, Marzorati, Milano 1981.

RAI ne acquistò i diritti in esclusiva, senza mandarlo mai in onda e impedendo, anzi, ad altre televisioni di trasmetterlo. In questo caso i crimini di guerra narrati non riguardano solo la conquista dell'Etiopia, ma anche quelli commessi durante l'occupazione nazifascista della Jugoslavia tra gli anni 1941 e 1943.

Per concludere si riportano i passaggi finali di un'intervista di Simonetta Fiori a Pierluigi Valsecchi, professore ordinario di storia dell'Africa all'Università di Pavia, apparsa su *Repubblica on line* il 5 agosto del 2019, nella quale si sostiene con forza che il razzismo che torna è il figlio dell'ignoranza e della rimozione dei crimini del colonialismo, quello italiano compreso.

«La storiografia italiana ha avuto una responsabilità in questa rimozione?

Al principio sì, dal momento che gli africanisti più autorevoli del dopoguerra erano gli stessi colonizzatori. La generazione successiva è apparsa fin troppo distaccata, ma vi sono state importanti eccezioni come Gian Paolo Calchi Novati, Giorgio Rochat e Angelo Del Boca, che a partire dagli anni Settanta hanno contribuito a spostare la percezione degli italiani. Fondamentali anche le ricerche di Matteo Dominioni. Ma non sempre i risultati della ricerca sono diventati patrimonio collettivo: la battaglia tra Del Boca e Indro Montanelli, che negava l'uso del gas iprite in Etiopia, restituisce la separazione tra studi storici e coscienza nazionale.

Una distanza che tuttora permane. Ma le rimozioni hanno a che vedere con il razzismo strisciante di questi giorni?

Le connessioni mi sembrano evidenti. Non solo non abbiamo chiesto scusa per i crimini, ma continuiamo a ignorare il nostro debito verso l'Africa sul piano dell'immaginario e dei codici culturali. Siamo razzisti anche per ignoranza»[23].

23. https://www.repubblica.it/robinson/2019/05/08/news/_l_italia_non_ha_mai_chiesto_scusa_alla_sua_africa_-225798782/

Archivi privati e memoria coloniale: il progetto *Returning and Sharing Memories*

Paolo Bertella Farnetti

Vorrei qui affrontare i dilemmi della memoria coloniale attraverso l'evoluzione di un piccolo progetto – *Returning and Sharing Memories* (RSM) – perché mi sembra il modo più concreto per conoscere e analizzare i problemi che si presentano a quanti vogliano avventurarsi in questo campo. Per me questo resoconto ha il sapore di un bilancio che mi auguro lasci lo spazio a una continuazione del progetto.

L'origine del progetto è stata piuttosto particolare, con una sollecitazione esterna all'accademia. Nel 2006 Moxa e Hewo, due organizzazioni modenesi non profit con base d'azione in Etiopia, cercavano la collaborazione di storici dell'Università locale per avviare una ricerca sui modenesi che avevano partecipato all'esperienza del cosiddetto impero italiano in Africa orientale. Un modo di promuovere una riflessione civile sulle radici del loro intervento umanitario.

Fui coinvolto per caso, perché il docente che i promotori avevano interpellato pensò bene di sbarazzarsi della seccatura indirizzandoli nel mio ufficio. Secondo lui ero più adatto, nonostante non mi fossi mai occupato di storia coloniale. La curiosità e un positivo contatto umano misero in moto un lavoro collettivo, chiamato *Modena - Addis Abeba andata e ritorno*.

Un appello pubblico per la memoria nei cassetti

Per raccogliere i materiali necessari alla ricerca si fece ricorso a un coinvolgimento pubblico: attraverso giornali locali e la pubblicazione e distribuzione di un depliant ad hoc, abbiamo chiesto agli abitanti di Modena e provincia di cercare nei propri cassetti, nelle soffitte e nei vecchi bauli tracce della partecipazione dei propri fa-

miliari all'avventura coloniale in Africa Orientale: diari lettere fotografie cimeli.

La generosità della risposta all'appello, la quantità e qualità del materiale fatto emergere indicavano un evento vissuto come straordinario, un pezzo di storia patria effimero e poco trattato nei manuali scolastici, che però aveva fortemente colpito l'immaginario collettivo, non solo dell'epoca. Qualcosa di unico per la sua miscela di elementi avventurosi, romantici, gloriosi, esotici. Due considerazioni: la maggior parte del materiale consisteva in foto, spesso organizzate in album "coloniali". In secondo luogo: la raccolta "emersa" a Modena indicava che nelle case degli italiani, in tutta Italia, c'erano depositi più o meno clandestini di tracce dell'esperienza coloniale, una miniera di immagini e di testi in grado arricchire la nostra conoscenza di quella storia, integrando con nuove fonti gli archivi pubblici, e nello stesso tempo rendendo la storia più avvicinabile, più "familiare".

Nel 2007 la ricerca produceva due mostre cittadine, la pubblicazione di un libro e di un catalogo.

I documenti e le memorie visive dei "colonizzatori" modenesi hanno quindi fatto ritorno ad Addis Abeba, su invito dell'Istituto Culturale Italiano, che ha voluto far conoscere in loco l'iniziativa. E qui, nel novembre 2008, si è deciso di dare un'altra direzione al progetto, "restituendo" agli etiopi i materiali raccolti, come gesto di amicizia e riconciliazione. In fondo la memoria visiva raccolta non raccontava solo

la nostra storia ma anche la *loro*. Si trattava di un passato comune fatto di immagini che potevano essere condivise.

Il passaggio che rende possibile la restituzione di una memoria è lo sviluppo della tecnologia, che oggi ci permette di riprodurre in modo perfetto documenti e immagini originali.

Grazie allo scanner, al CD, a internet, possiamo duplicare i nostri documenti e le nostre fotografie e "restituirli" agli etiopi senza rinunciare ai nostri originali.

Così si è dato il via a una produzione pilota, per verificare la procedura sul campo. La scelta è caduta sul ricco fondo fotografico di Pier Luigi Remaggi, ufficiale medico durante la guerra italo-etiopica, utilizzato grazie al consenso delle figlie.

Più di 400 immagini, accompagnate da testi sui criteri di scelta, di catalogazione, note biografiche e così via, sono state trasferite in

un unico CD, donato all'Università di Addis Abeba e all'Institute of Ethiopian Studies, con l'idea di metterle a disposizione degli studiosi e del pubblico in generale.

Returning and Sharing Memories

Nel marzo 2010 l'esperienza maturata porta a un progetto più strutturato, con la partecipazione di un gruppo di studiosi: Returning and Sharing Memories. La Moxa continua a far parte dell'iniziativa, mentre Hewo si ritira. Oltre alla restituzione si mette fra gli obiettivi anche lo *sharing*, la condivisione dei documenti del passato coloniale comune per un confronto fra gli storici dei paesi interessati.

Ci si proponeva inoltre di espandere il progetto iniziale su scala nazionale, e di allargare la ricerca a tutte le occupazioni militari italiane.

Pur sottolineando l'importanza di incoraggiare le istituzioni e gli archivi pubblici a iniziative analoghe, il focus rimaneva sui fondi privati, più accessibili e liberi da impedimenti burocratici.

Un importante passo a favore dello *sharing* e del confronto aperto con gli studiosi etiopici viene fatto nel dicembre 2011, quando il progetto RSM viene incorporato in un accordo pluriennale fra le università di Addis Abeba, di Napoli ("L'Orientale"), e di Modena e Reggio Emilia, con l'idea di sviluppare uno studio congiunto del passato comune italo-etiopico.

Da qui il progetto è continuato sia attraverso la produzione e la "restituzione" di nuovi CD, sia con iniziative analoghe sorte spontaneamente in altre città o avviate dopo essere entrate in contatto con l'esperienza di Modena.

Esempi di raccolta e analisi interessanti sono nati, come a Modena, in "provincia". A Messina è stato messo a punto un lavoro di censimento locale di materiale sull'impero in Africa orientale; a Ivrea, seguendo la procedura individuata da Modena, l'associazione *Il sogno di Tsige* ha organizzato una raccolta pubblica di tracce di memoria coloniale, facendo emergere un ricco patrimonio documentario.

Oltre alle iniziative simili promosse da Università come Roma e Napoli, un successo importante veniva raggiunto dall'Università di Cagliari, che otteneva un cospicuo finanziamento da parte della

Regione per una ricerca triennale sulla esperienza d'oltremare dei sardi, con l'impegno a versare quanto trovato nel data base della Moxa di Modena.

Un'altra entrata significativa nel progetto di restituzione e condivisione è stata quella dell'INSLMI, che ha accettato la procedura di RSM e può contare su un network di Istituti affiliati in tutta Italia.

Si è quindi formata intorno a RSM una rete di iniziative, con l'interessamento dell'Archivio storico Luce, che fra i suoi fondi ha la documentazione fotografica ufficiale dell'impresa coloniale africana, con circa diecimila fotografie. Facendo intravedere la possibilità affascinante di mettere a confronto le immagini ufficiali e quelle private dell'esperienza coloniale italiana. In ogni caso si è creata una rete di progetti interfacciati, senza un centro, in uno spirito di trasparenza e accessibilità.

La direzione dichiarata è quella di creare un portale sul web dove versare i materiali raccolti dai vari centri di ricerca e/o archivi già esistenti. Nello stesso tempo è stato aperto un sito web per seguire questo work in progress: www.memoriecoloniali.org.

Tracciando un bilancio dell'iniziativa c'è un certo squilibrio fra i risultati. Il progetto RSM ha permesso il recupero, quasi la scoperta, di una fonte, quella degli album e degli archivi privati, non soltanto trascurata ma anche pericolosamente minacciata dal tempo e dall'oblio. Le fonti private arricchiscono in modo significativo quelle pubbliche e hanno il pregio di alimentare una "storia sociale dal basso" che vede una larga partecipazione, e quindi l'interesse, di un pubblico che contribuisce alla raccolta dei materiali. I privati, le famiglie, si sono mostrati finora molto generosi nel fare uscire la storia dai cassetti, e soprattutto si sono mostrati sensibili a un'idea di restituzione e condivisione dei loro documenti. Qualcosa che è ancora molto lontano dalle istituzioni dello Stato.

Se questi sono aspetti positivi da sottolineare, ci sono anche quelli negativi. Prima di tutto, si è ancora lontani da un censimento generale del giacimento documentario da far emergere, con difficoltà di catalogazione che richiedono un costante dialogo tra i centri di raccolta. C'è poi il sudore umano dietro la sofisticata tecnologia dello scanner: la riproduzione digitale è un lavoro lungo e faticoso che richiede molta concentrazione, tempo e impegno.

Inoltre, dopo un tentativo di allargare il discorso, almeno nelle intenzioni, a tutte le occupazioni italiane di territori extranazionali, si è dovuti per ora rimanere all'interno dell'area coloniale, con una preponderanza di materiale riguardante il Corno d'Africa. Rimangono poi i limiti (soggettivi) di un materiale soprattutto visuale, e per questo guardato ancora con sospetto e imbarazzo da molti studiosi.

Meno scontati e più inaspettati sono invece i limiti e gli ostacoli emersi nella parte del progetto che riguarda lo *sharing*. Si è riscontrata una difficoltà nell'aprire al pubblico etiopico la documentazione donata. Nonostante gli accordi interuniversitari e alcune iniziative comuni non si è riusciti a far partire una collaborazione continua e duratura. In più, nel progetto di restituzione e riconciliazione RSM si è inserito negativamente il vergognoso episodio di Affile, che ha impietosamente portato alla luce lo stato della memoria coloniale in Italia.

Il sonno della memoria genera mostri

Ad Affile, un piccolo comune del Lazio, il 12 agosto del 2012 è stato inaugurato un sacrario alla memoria del generale Rodolfo Graziani, un "eroe" dell'area, ma in realtà un criminale di guerra, macchiatosi di numerosi crimini durante gli anni Trenta del Novecento contro le popolazioni libiche ed etiopiche sottoposte al colonialismo e alla repressione del fascismo italiano. Mentre sulla stampa internazionale si accendeva immediatamente la protesta e in Etiopia molti manifestavano contro questo "monumento al male", in Italia la reazione è stata tiepida: Graziani, chi era costui? Indifferenza, ignoranza, rimozione avvolgevano questo nome, contribuendo al paradosso di uno Stato che restituisce la stele di Axum, rispettando dopo decenni un trattato con l'Etiopia, e contemporaneamente permette l'erezione di un monumento a uno dei criminali di guerra indicati a suo tempo da quel governo. La rimozione dell'esperienza coloniale, a parte il luogo comune della costruzione di strade ecc., e il mito degli "italiani brava gente", sono quanto ci resta di un passato che non è mai stato affrontato criticamente.

Al di là dell'episodio di Affile, altre considerazioni sono state fatte a proposito della scarsa incisività manifestata fino ad ora dalla

parte *sharing* del progetto RSM. Nicola Labanca ha avanzato l'ipotesi che i documenti che si vuole restituire siano "brutti", non siano graditi, non siano considerati interessanti dalla controparte africana. Insomma, pur non mettendo in dubbio la positività dell'iniziativa e i suoi effetti stimolanti dal punto di vista della storia sociale italiana, viene suggerito che forse gli etiopi *non vogliono* questo tipo di doni.

Sono osservazioni che meritano di essere considerate. Trattandosi per lo più di fotografie forse riproporre le immagini di una conquista, con i suoi corollari di violenze, repressioni, impiccagioni e fastidio alle native, da esibire come prede del conquistatore, può essere respingente, può essere vissuto come qualcosa di paternalistico e in ultima analisi neocoloniale. Forse questo patrimonio visuale, prima di essere sottoposto a una condivisione, deve essere semplicemente decolonizzato, decodificato, come propone Alessandro Pes. E forse, proprio da qui si può riprendere il discorso della restituzione e condivisione insieme con i partner africani. Perché rimane l'impressione che il nodo gordiano della memoria coloniale italiana possa essere sciolto solo attraverso un confronto comune, e che una riconciliazione vera, non meramente a livello governativo, sia desiderabile e raggiungibile, nel solco dell'alto esempio rappresentato dall'esperienza sudafricana della *Truth and Reconciliation Commission*.

Il gruppo di studiosi e ricercatori che si riconosce nel progetto RSM resta convinto che la condivisione delle fonti e dei documenti storici, unito al confronto aperto e leale con gli studiosi africani, sia indispensabile per un approccio non nazionalistico ed eurocentrico al tema del colonialismo e in particolare di quello dell'Africa.

Il dibattito continua, insieme al progetto.

Visti dal banco di scuola: colonie, razzismo imperiale e la mancata decolonizzazione della scuola italiana

Gianluca Gabrielli

1. Gli anni Settanta

Sono nato nel 1964 e ho iniziato la scuola elementare nel 1970. A quell'epoca la scuola era attraversata da iniziative di critica e di trasformazione che arrivavano anche alla scuola primaria. L'onda partita dal Sessantotto stava espandendosi e numerose iniziative portate avanti da piccoli gruppi di maestri e maestre – spesso collegati al Movimento di cooperazione educativa – mettevano in discussione diversi aspetti della didattica che si erano riprodotti tali e quali dalla caduta del fascismo. Uno degli esempi emblematici di questa critica dal basso alle paludate didattiche conservatrici fu la campagna contro i vecchi libri di testo, portata avanti con ampie e collettive indagini sui testi in adozione e con la compilazione dei cosiddetti «stupidari», gli elenchi di sciocchezze paternalistiche, sessiste, patriottiche, tradizionaliste e classiste che costituivano l'ossatura di questi materiali didattici[1]. Tra di esse si trovavano anche pillole di razzismo e colonialismo[2] che persistevano e si replicavano

1. Sul Sessantotto nella scuola: M. L. Tornesello, *Il sogno di una scuola*, Pistoia, Petite pleisance, 2006; nella scuola elementare: M. Bacigalupi, P. Fossati, M. Martignone, *Il Sessantotto nella scuola elementare*, Milano, Unicopli, 2018; sugli «stupidari»: A. Alberti, G. Bini, L. Del Cornò, F. Rotondo, *I libri di testo*, Editori Riuniti, 1972; M. Bonazzi, U. Eco, *I pampini bugiardi*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1975.

2. Ad esempio: «L'Italia si adoperò con ogni mezzo per civilizzare tutte le sue colonie in Africa: si cercarono nuovi centri e tra loro vennero collegati con belle strade asfaltate. Nelle aride terre si cercò l'acqua con pozzi profondissimi e in tal modo vasti lembi di terra furono guadagnati all'agricoltura. Ma il merito principale degli italiani fu di aver portato tra gli indigeni l'amore per la civiltà», *Leonardo*, quinta classe, Seci, Milano, cit. da *I pampini bugiardi*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1975, p. 114.

di edizione in edizione e che ora venivano segnalate ed entravano in un percorso progressivo di messa in discussione, con l'irruenza irriverente caratteristica di quella stagione di contestazione, ma dovendo fare i conti con i tempi lunghi della trasformazione della cultura, e in particolar modo della cultura scolastica, fatta di inerzie, lunghe durate, viscosità.

Prendiamo ad esempio il mio sussidiario, quello su cui studiai. Firmato da Alberto Manzi, il maestro di *Non è mai troppo tardi*, sfoggiava una copertina quasi entusiasmante: un arcobaleno divenuto una pista di atletica sulla quale correvano due ragazzi; il ragazzo dalla pelle bianca porgeva da dietro il testimone al ragazzo dalla pelle nera lanciato verso il traguardo [fig. 7]. Era evidente l'allusione all'ingresso dell'Africa e dei mondi delle ex colonie nella comunità internazionale, una nuova guida verso il futuro, un cambio di testimone. Tuttavia guardando bene si nota che quel testimone era una pergamena, il simbolo della cultura: ancora una volta, come nella lunga storia del rapporto culturale tra occidente e colonie, la cultura veniva rappresentata come qualcosa di intrinseco all'Occidente e da esso donato in modo paternalistico alle popolazioni in via di emancipazione.

Quando poi si va a verificare nelle pagine interne quale descrizione della storia del colonialismo italiano veniva trasmessa, appare evidente che dominava ancora la vecchia icona del colonialismo buono che aveva costituito il luogo comune scolastico dei cento anni precedenti, ovviamente affiancato dall'immagine degli africani traditori e per questo responsabili del carattere cruento dell'occupazione.

Il governo italiano, però, sperava ancora di ottenere pacificamente alcuni territori africani e firmò un accordo con *Menelik, Negus (imperatore) d'Etiopia*, consolidando alcuni possedimenti nell'Eritrea, sul Mar Rosso, e in Somalia, sull'Oceano Indiano. Menelik, però, non era uomo da mantenere i patti (...)[3].

In quegli anni il processo di decolonizzazione degli studi coloniali era avviato e stava cominciando ad arrivare anche alle scuole. L'antologia di documenti sul colonialismo italiano compilata da

3. A. Manzi, *Il ponte d'oro*, 5a classe, Roma, Ave, 1974 (1ª ed. 1966).

Giorgio Rochat per la Loescher e destinata alle scuole superiori ne costituisce l'esempio più alto[4]. In quel volume c'era già tantissimo: i gas, le deportazioni, le resistenze africane, le leggi razziali... Ma la disseminazione di quelle informazioni dall'antologia ai libri di testo è stata lentissima e ancora oggi non si è compiuta, ostacolata da mille resistenze radicate nel comune sentire rispetto al passato nazionale[5]. Così l'antirazzismo che in quegli anni si stava facendo spazio nella cultura scolastica nazionale non poteva servirsi di quelle acquisizioni della storiografia, ma dovette percorrere una strada diversa. Da un decennio erano cominciate ad apparire nelle antologie per la scuola elementare le poesie della *negritudine*, brani di Langston Hughes, Richard Wright, Geraldo Bessa-Victor e i racconti delle iniziative di lotta per i diritti civili degli afroamericani; inoltre si stava accendendo l'attenzione sull'apartheid sudafricano. La critica del razzismo quindi divenne uno dei temi importanti nell'educazione dei giovani, ma sempre declinata sul razzismo degli altri, statunitensi o sudafricani, mentre il silenzio sul passato nazionale, ad esempio sulle leggi razziste per l'impero del 1937, 1939 e 1940[6], perdurava e assicurava alla mia generazione in crescita la convinzione di possedere un'innocenza storica in realtà inesistente. Io e i miei compagni di classe siamo cresciuti antirazzisti schierandoci idealmente contro i bianchi razzisti del Mississipi, senza avere il minimo sospetto riguardo alle azioni dei nostri nonni imperiali.

2. Gli anni Novanta

Negli anni Novanta possiamo individuare una seconda tappa di questo faticoso percorso. L'Italia diviene paese di immigrazione

4. G. Rochat, *Il colonialismo italiano*, Torino, Loescher, 1972.
5. G. Leoni, A. Tappi, *Pagine perse. Il colonialismo nei manuali di storia dal dopoguerra a oggi*, in «Zapruder», 23, settembre-dicembre 2010; G. Gabrielli, *Razze e colonie nella scuola italiana*, in «aut aut», 349, gennaio-marzo 2011.
6. G. Gabrielli, *La persecuzione delle unioni miste (1937-1940) nei testi delle sentenze pubblicate e nel dibattito giuridico*, «Studi piacentini», 1997; G. Barrera, *Sessualità e segregazione nelle terre dell'Impero*, in R. Bottoni (a cura di) *L'Impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Bologna, il Mulino 2008. Per lavorare sul tema a scuola: G. Gabrielli, *Razzismo coloniale italiano: dal madamato alla legge contro le unioni miste*, «Novecento.org», 12, agosto 2019.

dopo più di un secolo di segno contrario, e vive questo passaggio in maniera drammatica. L'approdo della nave Vlora nel porto di Bari (estate 1991), la reclusione degli albanesi sbarcati nello stadio cittadino, il rimpatrio attraverso l'inganno di molti di essi mostrano in maniera emblematica l'incapacità delle istituzioni di affrontare la situazione, un'incapacità che negli anni a seguire diverrà sistematica e produttrice di discriminazione e di elementi di razzismo istituzionale.

Paola Tabet, sociologa e antropologa, percepisce in quel periodo l'importanza del tema del razzismo e della mancata decolonizzazione delle menti italiane ed elabora una ricerca che possa far emergere l'immaginario delle bambine e dei bambini[7]. A stretto contatto con scuole elementari situate in ogni parte del paese mette a punto un protocollo che prevede di far svolgere agli allievi un tema dal titolo: «Se i miei genitori fossero neri». Lo stimolo è aspro, e in Italia le percentuali di studenti «stranieri» sono ancora bassissime, quindi l'*Altro* cui si allude è ancora virtuale, quasi completamente immaginario. Inoltre lavorando sul pensiero infantile l'autrice ha la possibilità di raccogliere ragionamenti, sensazioni, paure, suggestioni poco filtrate dalle censure, uno «specchio assai particolare dei processi in atto nella società»[8], nutrito dal lungo archivio degli stereotipi e dei pregiudizi coloniali, nonché da quelle inquietudini che cominciano (siamo nel 1990-1996) a caratterizzare la comunicazione pubblica nella società italiana. Da quei piccoli temi emerge un immaginario infantile denso di paure e di immagini negative dell'alterità, un'atmosfera razzista che i bambini respirano e riflettono senza esitazioni.

Se i miei genitori fossero neri e io bianco sarebbe disgustoso stare vicino a loro.

Io penso che i negri non siano uguali a noi ne per il colore della pelle ne per la lingua ne per le loro capacità. Se i miei genitori fosse-

7. P. Tabet, *La pelle giusta*, Torino, Einaudi, 1997 (riedito nel 2016 dall'autrice in formato kindle). Di recente Annalisa Frisina ha ripreso le fila di quella ricerca aggiornando i parametri; qui un primo riscontro: A. Frisina, *L'altro/a razzializzato/a. Un percorso esplorativo tra i bambini della scuola primaria in Veneto,* in S. Lorenzini, M. Cardellini, *Discriminazioni tra genere e colore. Un'analisi critica per l'impegno interculturale e antirazzista*, Milano, Franco Angeli, 2018.

8. P. Tabet, *La pelle giusta*, cit., p. XXII.

ro davvero negri, andrei ad abitare da mia nonna, perché i negri non mi piacciono. Quando ritornerei a casa li caccerei, perché puzzano[9].

Leggendo quei testi appare chiaro che ben poche forme di controlettura dell'alterità si erano fatte spazio nell'immaginario circolante, e che un tremendo archivio di razzismo e stigmatizzazione era sopravvissuto sottotraccia alla seconda parte del secolo e si offriva con la sua potenza discriminatoria agli imprenditori della politica che ne avessero voluto fare uso.

Nel 2008, undici anni dopo la pubblicazione di *La pelle giusta*, la Camera dei deputati approvava una mozione – primo firmatario Roberto Cota – che impegnava il governo a legiferare per mettere a punto le cosiddette «classi ponte», classi separate in cui riunire gli allievi stranieri che non conoscevano bene la lingua italiana per un percorso separato dai compagni di tre mesi incentrato sull'insegnamento della lingua e su elementi di educazione alla cittadinanza come le leggi italiane e la «lealtà». Riemergeva in forma istituzionale l'idea dello straniero malfido, che va segregato e spogliato della propria identità, va civilizzato con la lingua e le «regole», e solo al termine di questo percorso va riesaminato ed eventualmente integrato; in caso non si dimostrasse all'altezza invece va tenuto segregato fino all'anno scolastico successivo[10].

Il progetto di apartheid scolastico in seguito non fu trasformato in legge, ma il razzismo era ormai riemerso spavaldo assumendo anche forme istituzionali, dai campi di detenzione amministrativa fino al reato di clandestinità. Anche l'immaginario plurisecolare che era rimasto quasi latente per vari decenni ora si mostrava con forza dirompente, trionfando nell'accusa rivolta dal vicepresidente del Senato (e replicata da altri esponenti politici) alla prima ministra dalla pelle nera della storia italiana di ricordare una scimmia: «Amo gli animali, orsi e lupi com'è noto ma quando vedo le immagini della Kyenge non posso non pensare, anche se non dico che lo sia, alle

9. Ibid., p. 43 («Fano, Pesaro. III elementare»).
10. R. Cota e altri, *Risoluzione* n. 1/00033, approvata dalla Camera dei Deputati il 14 ottobre 2008. Per una trattazione più approfondita: G. Gabrielli, *Scuola di razza. Gli anni del fascismo e quelli delle classi ponte, 28 October 2009,* <http://www.carmillaonline.com/2009/10/28/scuola-di-razza-gli-anni-del-fascismo-e-quelli-delle-classi-ponte-22/> (ultimo accesso marzo 2019).

sembianze di un orango»[11]. Da dove venivano quelle parole di una delle più alte cariche dello Stato? O meglio: come era entrato stabilmente nella cultura nazionale, e in particolare nella cultura scolastica, il razzismo?

3. Il lungo curricolo del razzismo scolastico

Facciamo una rapida panoramica retrospettiva. Se andiamo a vedere nei libri di testo in adozione nelle scuole negli anni a cavallo dell'unificazione vediamo che erano già ben presenti pagine che si occupavano della diversità umana e classificavano gli esseri umani in «varietà» (non si parlava ancora di «razze») sulla base dei caratteri somatici e intellettuali. Queste prime sommarie descrizioni avevano un carattere composito; esse univano ancora gli elementi provenienti delle tradizionali e secolari narrazioni sulle caratteristiche mostruose o crudeli degli abitanti degli altri continenti ai nuovi elementi provenienti dalle recenti discipline antropologiche. Dai testi emergevano rappresentazioni degli uomini non europei e non «bianchi» profondamente contrapposte all'immagine dell'uomo «bianco», tali da spingere il piccolo lettore o lettrice ad operare una antitesi e una netta gerarchizzazione delle diverse forme di umanità.

In un certo senso gli estensori di questi paragrafi descrittivi e classificatori delle «varietà umane» si preoccupavano di rendere ben chiara ai giovani la loro identità «bianca», europea, caucasica in contrapposizione alle altre varietà umane collocate su un gradino più basso nella scala dei valori umani. Questo «sfondo pre-razziale» e «pre-evoluzionista» era già ben presente prima dell'unificazione nazionale. Ad esempio, in uno dei più famosi testi di lettura pubblicato da Luigi Alessandro Parravicini nel 1836, si poteva leggere che «l'Europa è la meno vasta tra le cinque parti del mondo: ma è la più incivilita, quindi la più potente, e la più popolata in confronto alla sua estensione» mentre «l'Africa è la più calda tra le cinque parti del mondo. Il centro dell'Africa è tuttora abitato da popoli barbari,

11. *R. Calderoli: «Quando vedo Kyenge penso ad un orango». Napolitano:«Indignato»*, «Il Fatto Quotidiano» 14 luglio 2013, <https://www.ilfattoquotidiano.it/2013/07/14/quando-vedo-kyenge-penso-ad-orango-bufera-su-calderoli/655404/>, (ultimo accesso marzo 2019).

che per lo più son neri. […] L'Oceania è la parte del mondo meno incivilita»[12]. A questa suddivisione geografica si aggiungevano i dettagli della descrizione somatica; così era presentata la «varietà bianca»:

La varietà degli uomini, alla quale apparteniamo noi, si chiama Europea o Caucasica. [...] Le loro guance si coloriscono per lo più di un bell'incarnato che par di rosa [...] Gli uomini adulti son muscolosi, nerboruti, svelti e le donne sono avvenenti per tratti graziosi e per le forme tondeggianti. Questa varietà è la meglio formata; perciò è più bella, più forte, più industriosa di tutte[13].

Mentre le «varietà» considerate inferiori venivano descritte con allusioni somatiche all'animalità («la loro faccia è sporgente a guisa di muso») e venivano caratterizzate da abitudini di vita agli antipodi della «civiltà» («sono rozzi e feroci, vivono per lo più in famiglie isolate e sparse nelle selve; insomma sono *selvaggi* [...] crescono ignoranti e brutali a segno, che talvolta si mangiano gli uni cogli altri»[14].

Le «varietà umane» divennero presto «razze» e con il rapido miglioramento delle tecniche di stampa diedero origine alle «tavole delle razze», raccolte di immagini delle fisionomie del volto delle tre, o quattro o cinque «razze principali» [fig. 1]. Queste tavole erano presenti nelle pagine iniziali dei testi di geografia (il paragrafo di geografia antropica), corredate da descrizioni fisiche e spesso anche da brevi cenni sui «caratteri morali e intellettuali». Ad esse solitamente seguivano i paragrafi sulle lingue, sulle religioni e sui diversi gradi di civiltà. La gerarchia tra le razze poteva apparire evidente dalle immagini stesse (l'europeo in alto oppure centrale, vestito, ripreso in pose disinvolte; l'africano di profilo a mostrare il prognatismo del volto, privo di vestiti), oppure poteva essere trasmessa o sottolineata dai paragrafi che seguivano (ad esempio la gerarchizzazione tra cristianesimo e feticismo). Questa gerarchizzazione in apertura delle pagine dedicate alla geografia sopravvisse nel tempo ereditata ed esaltata dal regime fascista, rimanendo vitale anche alla caduta

12. L. A. Parravicini, «Giannetto», Venezia, Passeri Brigadin, 1843, p. 95.
13. Ibid., p. 102.
14. Ibid., pp. 103-104.

del regime, tanto che ancora negli anni settanta alcuni volumi riportavano antologie fotografiche inequivocabilmente gerarchizzanti[15].

L'articolazione della gerarchia non si fondava solamente sulle classificazioni «razziali». Un corpus radicato e possente di narrazioni potente circolava da secoli in Europa e non smise certo di esercitare la sua funzione di spiegare in maniera semplice e aneddotica la naturalezza delle gerarchie anche durante il secolo dell'imperialismo. In questo senso è emblematico il brano a volte intitolato *I negri e il libro*, altre volte *L'oro e la scrittura*, pubblicato nel territorio della penisola, a quanto ci risulta per la prima volta nel 1843, ancora ad opera di Parravicini. In particolare il racconto di cui si tratta comparve nella seconda parte di una raccolta intitolata ***Racconti in continuazione del Giannetto,*** edita ad integrazione del già citato libro di lettura[16]. Ecco il testo:

I negri raccontano la seguente storiella.

Il buon Dio creò gli uomini bianchi e gli uomini neri, mise loro innanzi due preziosi doni e disse: - Qui c'è l'oro e qui c'è la scrittura. Scegliete!

I negri, avari e poco riflessivi, gridarono subito come fanciulli tumultuosi: - Noi vogliamo l'oro! Noi vogliamo l'oro!

- Pigliatevi l'oro - rispose il buon Dio; ed ebbero l'oro.

Ai bianchi rimase la scrittura. I negri e i bianchi fecero uso come meglio seppero dei doni ricevuti.

I negri, curvati nelle miniere, si diedero a scavar l'oro; i bianchi, curvati sui libri, si diedero a studiare le scienze.

Che avvenne un secolo dopo?

I bianchi inventarono macchine, fecero navi, impararono l'arte della guerra e soggiogarono i negri, i quali continuano a scavar l'oro, ma lo scavano per i bianchi.

Questa tradizione è così radicata nella testa dei negri della Costa d'oro, che essi credono cosa impossibile e contraria alle leggi del

15. Ad esempio M. Cori, G. Osterman, *Geografia generale e geologia per le scuole medie superiori, liceo classico, liceo scientifico, istituto magistrale*, Bologna, Cappelli, 1971, pp. 344-345.

16. L. A. Parravicini, *Racconti in continuazione del Giannetto,* Livorno presso Bertani Antonelli; Firenze presso Giacomo Moro, 1843. Cfr. A. Michieli, *Luigi A. Parravicini*, Le Monnier, Firenze, 1960, p. 107.

Creatore che i negri possano imparare bene a leggere e scrivere, e che vi siano miniere d'oro anche fuori del loro paese.

In questo racconto l'avidità e l'inferiorità culturale degli africani appaiono come la causa ultima della loro subordinazione ai bianchi, presentata al lettore come una incontrovertibile evidenza della realtà: sarebbe la scelta egoistica al cospetto di Dio ad aver comportato come conseguenza l'arresto dello sviluppo della civiltà africana. Il fatto che, nel testo, siano gli stessi «negri» a «raccontare la storiella» contribuisce, ancora di più, a dare l'impressione di una ineguale divisione del lavoro vissuta come naturale e giusta perché di origine «divina».

Non si tratta infatti di un'invenzione dello stesso Parravicini, ma di una sua ripresa da testi precedenti, poiché del racconto, in forma mitica, viene fatta menzione da vari autori stranieri già oltre un secolo prima. Il primo autore che lo narra è Willem Bosman, mercante olandese che fu al servizio della Compagnia Olandese delle Indie Orientali e in particolare operò nella Costa d'Oro olandese. Nel 1703 Bosman pubblicò *Nauwkeurige beschrijving van de Guinese Goud- Tand- en Slavekust* (due anni dopo pubblicato anche in francese con il titolo di *Voyage de Guinée e in inglese come A news and accurate description of the coast of Guinea*) in cui compare il testo[17].

Ma cosa ancora più interessante è la vita editoriale che il brano ebbe in Italia dopo la prima pubblicazione: tra il 1870 e gli anni Cinquanta del Novecento esso fu ripubblicato in antologie scolastiche una quindicina di volte, identico o con varianti. La fortuna che ricevette, attestata dalle molteplici edizioni, è da leggere in relazione al periodo storico in cui ciò avvenne, l'età dell'imperialismo, che in generale diede importanza agli elementi culturali, funzionali a giustificare il ruolo internazionale di dominatrici delle potenze occidentali. In particolare in Italia si produsse l'esigenza di diffondere e far assimilare anche attraverso la scuola – sono anni di intensa spinta espansionistica – l'idea di un ruolo superiore assolto dalla

17. Il volume comparve in olandese nel 1703; nel 1705 comparvero le traduzioni inglese e francese, nel 1706 quella in tedesco. Dopo altre edizioni, comparve nel 1752-54 la traduzione in italiano (cfr. P. William, *Bosman's Guinea: The Intercultural Roots of an Enlightenment Discource* , «Comparative Civilizations Review», 9, 1982).

nazione imperialista che fosse giustificabile anche in relazione alla propria superiore identità «razziale»[18].

Queste due semplici dimensioni della comunicazione scolastica sull'Africa e sugli africani accompagnarono il colonialismo italiano nella sua epoca d'oro e lo seguirono dopo la perdita delle colonie, continuando a produrre la loro azione "educativa" per oltre cento anni. Le classificazioni delle razze e le descrizioni delle popolazioni africane prepararono così e si intrecciarono alle descrizioni delle colonie che, immancabili, accompagnarono le pagine di geografia e di storia dopo l'occupazione della baia di Assab nel Corno d'Africa. La nuova dimensione coloniale della vita politica nazionale entrò subito nei testi scolastici. Se nei primi decenni un dibattito sull'opportunità o meno dell'espansione poteva ancora filtrare da testi elaborati da autori di orientamento socialista o clericale, tale pluralismo scomparve con la presa del potere del fascismo. E con la campagna di Etiopia, nel 1935-36, la didattica imperiale divenne uno dei fulcri del curricolo politico della scuola fascistizzata, producendo un'unione inscindibile dei discorsi coloniale, razzista, ed espansionista [figg. 2, 3, 4].

Le leggi razziali del fascismo (e in particolare quelle coloniali, spesso ancora oggi dimenticate) quindi non introdussero il razzismo nelle scuole italiane, ma lo intensificarono, lo resero un tema esplicito e politico. È sufficiente leggere le pagine del principale "libro di testo" del razzismo fascista, il famigerato *Secondo libro della razza*, rivolto alle quinte classi elementari e alle scuole medie e finalizzato all'insegnamento della cultura fascista e all'educazione dei giovani inquadrati nella Gioventù italiana del Littorio. L'azione del breviario razzista era chiara: prima di tutto costruire l'alterità e stigmatizzarla:

L'evidente inferiorità di alcune razze, e specialmente di quella che si è convenuto di chiamare negroide [...].

Secondo la loro indole inalterabile, gli ebrei, pur essendo in Italia un'infima minoranza, mirarono tenacemente a dominare la coscienza nazionale e la vita politica ed economica.

Ma poi costruire il Sé, l'identità dei superiori di «razza», i «bianchi», gli «italiani», gli «ariani», attraverso tutti i contenuti che ne

18. G. Gabrielli, *Il curricolo «razziale»*, Macerata, Eum, 2015, pp. 213-220.

definiscono i confini e l'eccellenza: «La razza ariana ha la missione di civilizzare il mondo, e di farne incessantemente progredire la civiltà»[19].

Per questo, quando ci chiediamo come funzionasse l'assimilazione del razzismo nelle scuole fasciste, non possiamo scindere gli aspetti persecutori da quelli didattici, così come non possiamo che considerare in maniera integrata i contenuti didattici stigmatizzanti le figure degli ebrei e degli africani e le articolate esaltazioni della storia, della cultura, della religione, del corpo (bianco) degli italiani [fig. 5].

4. In classe oggi

Dopo la fine della seconda guerra mondiale non sono sparite le tavole delle «razze» [fig. 6], non sparisce dai sussidiari l'idea che i territori del Corno d'Africa siano di diritto italiani e che la loro perdita durante il conflitto sia stata ingiusta perché dall'Italia le colonie potevano ancora ricevere contributi alla loro civilizzazione. Nessun dubbio emerge fino alla fine degli anni Sessanta sull'operato dei sessant'anni di colonialismo italiano, eccetto il silenzio opportunista sulla conquista del 1935-36, perché realizzata dal regime fascista, del quale nei vent'anni successivi al 1945 è opportuno tacere.

La mancata conoscenza – che si prolunga ancora oggi – delle leggi «razziali» degli anni Trenta è uno degli effetti di questa mancata rielaborazione del passato coloniale: esse vengono dimenticate dalla scuola come se mai fossero avvenute, scompaiono, mentre il vasto archivio di stereotipi che ha accompagnato la permanenza dell'Italia in Africa si riproduce stancamente, pronto a riemergere con forza in questi ultimi anni.

Se oggi chiediamo al giornalista medio dell'esistenza di leggi razziste prodotte dal regime fascista per le colonie italiane, possiamo star sicuri che avrà le idee confuse. Giornalismo e scuola potevano riuscire a vincere la battaglia per scoprire, studiare, divulgare e condannare il passato razzista in Africa, ma non ce l'hanno fatta, non ce l'abbiamo fatta. Cinquanta e trent'anni fa come insegnanti

19. Pnf, *Il primo e secondo libro del fascista*, Milano, Mondadori, 1941, rispettivamente p. 112, 133 e 144.

dovevamo fare i conti soprattutto e prima di tutto con il "nostro" passato razzista e coloniale, perché ci specchiavamo con i "nostri" studenti e studentesse, ai quali dovevamo trasmettere la critica del razzismo autoctono. Questa critica non è riuscita a divenire patrimonio condiviso della nazione, è rimasta conoscenza di pochi.

Oggi in classe come insegnanti non abbiamo più di fronte solo giovani con i bisnonni italiani che erano andati in Africa per conquistarla. Ora le statistiche ci dicono che uno studente su dieci è straniero, e lo è perché l'Italia è ancora inchiodata ad una legge sulla cittadinanza legata allo *ius sanguinis* tanto che molti bambini nati in Italia che parlano in dialetto sono però giuridicamente stranieri se i loro genitori sono tali. Tra questi giovani definiti «stranieri» pochi sono coloro che hanno genitori provenienti dalle ex colonie italiane: etiopi lo 0,1 %, eritrei, libici e somali ancora meno[20]. Le cittadinanze di questi nostri allievi e allieve sono infatti le più varie: Europa dell'est, Asia, Africa, Sudamerica, il mondo finalmente sta entrando nelle nostre aule. Uno studente su 10 ha genealogie culturali miste, ha genitori e nonni che hanno vissuto i conflitti della decolonizzazione, e bisnonni che si difendevano (o negoziavano le briciole) dall'oppressione coloniale occidentale, di Francia, Inghilterra, Belgio, Olanda, Germania... Ora chi insegna non deve più fare solo i conti con il silenzio sul razzismo coloniale italiano, ma con quello sul razzismo coloniale dell'intero Occidente, e si trova di fronte genealogie culturali complesse, ricche, che non possono essere ignorate. Ad esse si mescolano le genealogie dell'est Europa; le storie dei nonni ci parlano di guerra fredda, di panarabismo, di dittature sudamericane, di guerre del Golfo, di primavera araba. Oggi il razzismo è in continua mutazione, assume caratteri "culturali" ed "etnici", differenzialisti, mescola le eredità di diversi secoli con le rideclinazioni identitarie del presente. Oggi le poche ore di storia che ci rimangono a disposizione a scuola rappresentano una sfida difficile, ma cruciale per riconoscere le complessità e per fare sbocciare le potenziali ricchezze culturali presenti nelle nostre classi e per fare i conti – almeno a livello storiografico – con parte delle in-

20. Gli etiopi sono 1208, lo 0,1 %; 768 sono eritrei, 537 libici, 365 somali. Miur, *Gli alunni con cittadinanza non italiana*, a.s. 2016/2017, marzo 2018 <https://www.miur.gov.it/documents/20182/0/FOCUS+16-17_Studenti+non+italiani/be4e2dc4-d81d-4621-9e5a-848f1f8609b3?version=1.0>.

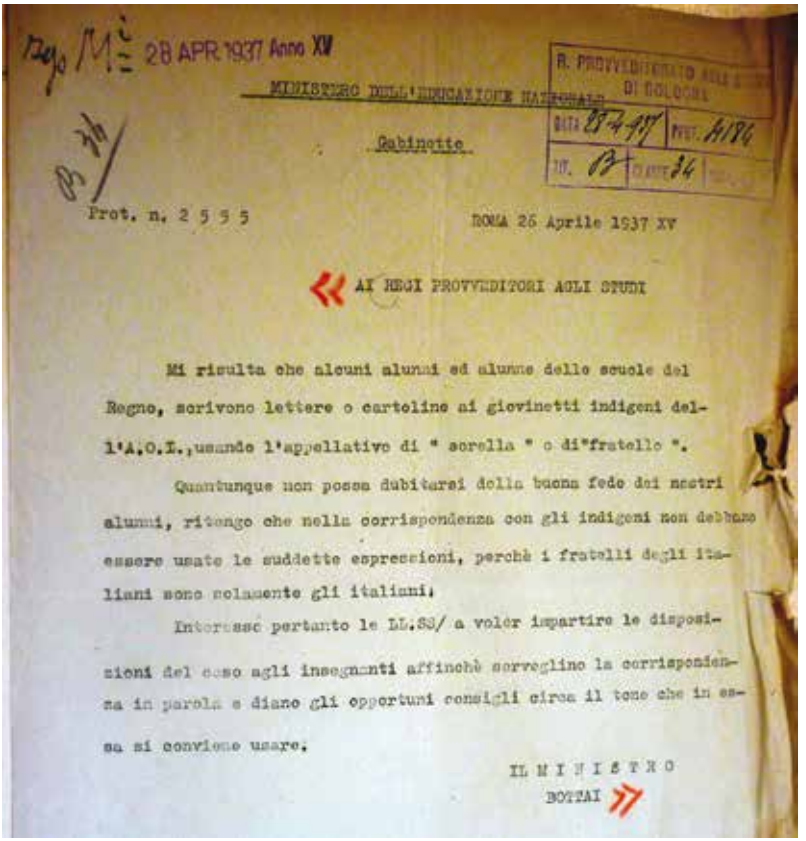
giustizie del passato. Un compito difficile che purtroppo dobbiamo affrontare senza aver vinto la sfida precedente, quella che ci poteva portare a rielaborare in modo opportuno i misfatti dei nostri nonni. Se ce l'avessimo fatta, oggi avremmo avuto un compito più facile. Probabilmente – come insegnanti – non siamo nemmeno preparati alla complessità di questo nuovo impegno. Eppure la scuola è ancora uno dei più preziosi e vitali baluardi di inclusione e incontro presenti nella nostra società. Chi vive oggi nelle scuole sa che deve provarci, che è una battaglia da vincere.

Fig. 1 - E. Setti, *Libro sussidiario per la 4 classe elementare e per le scuole serali e festive*, 4a ed., Mondadori, Milano, 1922.

Fig. 2 - *Album da disegno,* anni Trenta.

"Infanzia Felice"
SAPONE
ORA CHE BALILLINI NOI SIAMO E CON LETIZIA,
GRIDIAMO VIVA IL BAGNO E ABBASSO LA SPORCIZIA!
CARTIERE PAOLO PIGNA S. A. - ALZANO LOMB. (BERGAMO)
TURATI LOMBARDI E C. - MILANO

Fig. 3



28 APR 1937 Anno XV

MINISTERO DELL'EDUCAZIONE NAZIONALE

Gabinetto

R. PROVVEDITORATO AGLI STUDI DI BOLOGNA
DATA 28-4-37 PROT. 4186
TIT. 13 CLASSE 34

Prot. n. 2555

ROMA 26 Aprile 1937 XV

AI REGI PROVVEDITORI AGLI STUDI

Mi risulta che alcuni alunni ed alunne delle scuole del Regno, scrivono lettere o cartoline ai giovinetti indigeni dell'A.O.I., usando l'appellativo di " sorella " o di "fratello ".

Quantunque non possa dubitarsi della buona fede dei nostri alunni, ritengo che nella corrispondenza con gli indigeni non debbano essere usate le suddette espressioni, perchè i fratelli degli italiani sono solamente gli italiani.

Interesso pertanto le LL.SS/ a voler impartire le disposizioni del caso agli insegnanti affinchè sorveglino la corrispondenza in parola e diano gli opportuni consigli circa il tono che in essa si conviene usare.

IL MINISTRO
BOTTAI

Fig. 4 - Circolare del Ministero dell'Educazione Nazionale ai Regi Provveditori agli studi (Bologna), 26 aprile 1937, oggetto: *Corrispondenze scolastiche con indigeni*, AdS Bologna, fondo Provveditorato agli studi, serie II.

Fig. 5 - *Le principali razze umane*, ed. Dal Soglio, Trieste, Gorizia, Venezia, [inizio anni Quaranta], in T. Catalan e S. Dukic, (a cura di), *L'educazione spezzata. L'educazione a Trieste e Fiume durante le leggi razziali (1938-43)*, Trieste,la Mongolfiera, 2006.

abitata da arabi sunniti.

NEGOMBO. C. dell'isola di Ceylon. 10.000 ab.

NEGRA (razza). Grande gruppo di popolazioni umane; costituisce la gran maggioranza della popolazione dell'Africa, con circa 150 milioni di individui. Caratteristiche: colore bruno scuro della pelle; peli scarsi; muscolatura scarsa, specialmente nelle gambe; cranio voluminoso e alto con osso frontale sporgente; ossa facciali prominenti; denti forti e compatti; ossa nasali appiattite (naso camuso); facilità estrema alla menzogna, avidità, scarso rispetto della vita umana.

NEGRAIS. Promontorio della bassa Birmania.

NEGRAR. C. prov. di Verona. 7472 ab.

Fig. 6 - G. Vaccaro (a cura di), *Enciclopedia illustrata dei ragazzi*, Curcio, Roma, 1949.

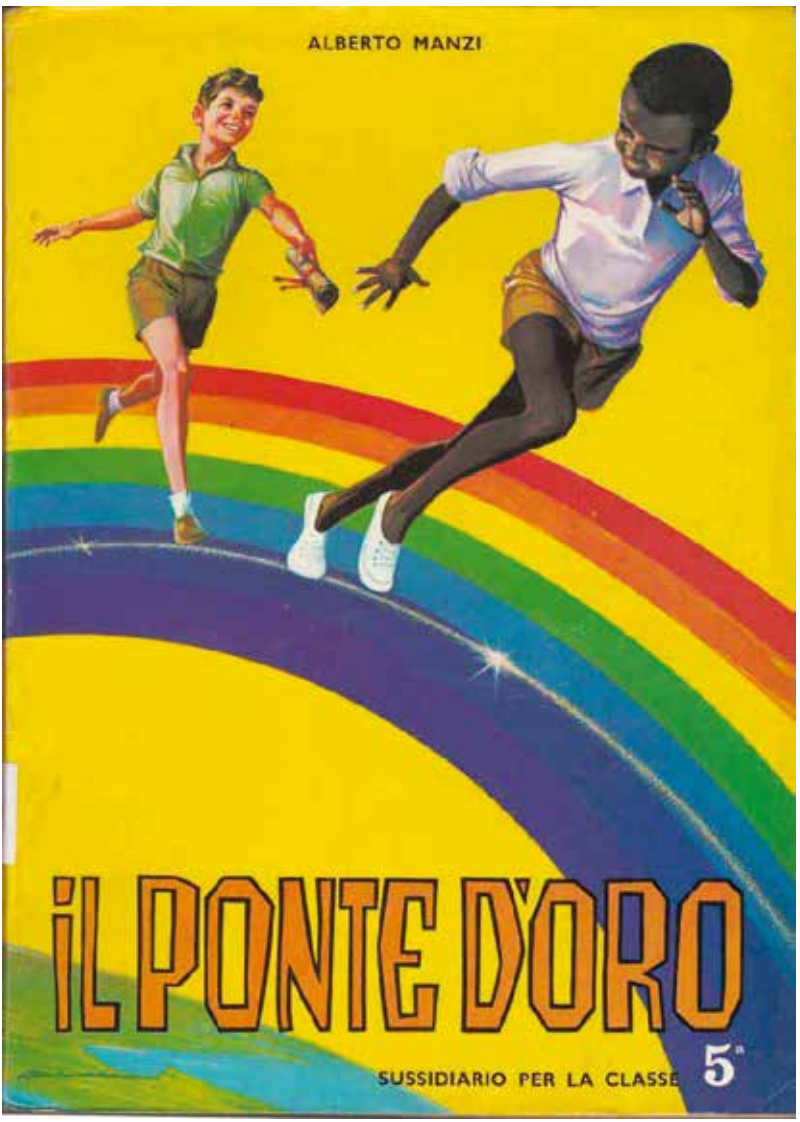


Fig. 7 - A. Manzi, *Il ponte d'oro*, sussidiario, Roma, Ave, 1966, (illustrazione di Gianni De Luca).

Mercenari, guerrieri, fedelissimi. Percezione delle truppe coloniali eritree

Alessandro Volterra

Con la definitiva sconfitta in Africa Orientale dell'Italia, nella primavera del 1941, veniva a cessare la più importante struttura coloniale dal punto di vista amministrativo ed economico: il Regio Corpo delle Truppe Coloniali dell'Eritrea. Solo negli ultimi anni si è iniziato a ricostruire le vicende storiche dei soldati eritrei, gli ascari, utilizzando metodologie interpretative in chiave sociale e politica[1] rispetto a quelle che per decenni vennero impiegate soprattutto tra gli storici militari e nella memorialistica[2]. Si tratta di una prima lettura sulle percezioni legate all'introduzione del servizio militare in colonia che nascono e si sviluppano contestualmente alle attività del RCTC – attività non solo strettamente militari ma anche politiche e sociali – che hanno contribuito ad avviare un percorso di trasforma-

1. M. Scardigli, *Il braccio indigeno: ascari, irregolari e bande nella conquista dell'Eritrea, 1885-1911,* Milano, FrancoAngeli, 1996; A. Volterra, *Sudditi coloniali. Ascari eritrei 1935-1941,* Milano, FrancoAngeli, 2005; M. Zaccaria, *Anch'io per la tua bandiera. Il V battaglione ascari in missione sul fronte libico (1912),* Giorgio Pozzi Editore, Ravenna, 2013; U. Chelati Dirar, *From Warriors to Urban Dwellers: Ascaris and the Military Factor in the Urban Development of Colonial Eritrea,* in «Chaiers d'Études Africaines», 2004, 175, 3, pp. 533-574; Id., *Truppe coloniali e l'individuazione dell'African Agency. Il caso degli ascari eritrei,* «Afriche e Orienti», 2007, 9, 1, pp. 234-237; Id., *Fedeli servitori della bandiera? Gli ascari eritrei tra colonialismo, anticolonialismo e nazionalismo, 1935-1941,* in R. Bottoni (a cura di), *L'impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941),* Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 441-470. Il volume in tigrignà di Z. Yohannes, *Italyawi memzati ab Ieritra [trad. Il colonialismo italiano in Eritrea],* Hidri, Asmara, 2010. E ancora F. Le Houérou, *Les "ascari" érythréens, créateurs de frontières,* in «XX Siécle», 1999, 63, pp. 17-22 e N. Arielli, *Colonial Soldiers in Italian Counter-Insurgency Operation in Libya, 1922-32,* in «British journal for Military History», 2015, 1, 2, pp. 47-66.

2. A titolo di esempio si indicano le memorie di due ufficiali che furono al comando di unità coloniali: E. Formento, *Kai Bandera. Etiopia 1936-1941. Una banda irregolare,* Milano, Mursia, 2000; A. Gatti, *Il XV - Episodica guerriera di un Battaglione Eritreo*, Roma, Barulli, 1969.

zione della società eritrea. Questo secondo aspetto, che mi limito ad accennare, è legato al fatto che l'esercito fu per tutta la durata della presenza italiana in Eritrea la prima azienda della colonia. Infatti, se la giustizia in colonia introdusse il diritto comune, la lingua del colonizzatore e la diffusione (seppure molto limitata) dell'alfabetizzazione su modello occidentale[3], l'esercito introdusse l'economia monetaria attraverso le paghe[4] e, soprattutto, è possibile affermare che è in questa fase che furono introdotti degli elementi di mobilità sociale attraverso il lavoro. Addirittura, facendo una forzatura, si può affermate che fu l'esercito, il RCTC, in alcuni momenti, a introdurre, sebbene in maniera indiretta, quelli che potrebbero essere definiti degli elementi di *welfare*, di tutela economica, attraverso l'arruolamento. Fu così a cavallo tra gli anni 1927 e 1928 in cui la comparsa delle cavallette rappresentò un problema gravissimo per l'agricoltura della Colonia Eritrea[5]. E ancora, l'arruolamento nell'esercito fu l'elemento che spinse molti eritrei a trasferirsi dalla campagna verso la città – in particolare ad Asmara – dove, a partire dagli anni Venti, si assistette ad un lento processo di inurbamento legato principalmente al reclutamento di truppe per la Libia. Processo che raggiunse il suo culmine con il piano regolatore nel 1938, quando si avviò

3. B. Bernardi, *Africa. Tradizione e modernità,* Roma, Carocci, 1998, pp. 43-46; A. Volterra, *La giustizia coloniale in Eritrea tra diritto comune e diritto consuetudinario*, in «Africa», 2008, 1, pp. 82-197; L. Martone, *Diritto d'Oltremare. Legge e ordine per le colonie del Regno d'Italia,* Milano, Giuffré, 2008.

4. Su questo tema interessanti elementi di riflessione in S. Bellucci, M. Zaccaria, *Wage Labor and Mobility in Colonial Eritrea, 1880s to 1920s,* in «International Labor and Working-Class History», 2014, 86, pp. 89-106.

5. «La comparsa di cavallette in molte regioni dell'Eritrea [ha fatto degli] arruolamenti un correttivo notevole alle critiche condizioni economiche che son venute a risultare nella popolazione indigena…»; «Il flagello delle cavallette ha determinato un maggiore afflusso di eritrei agli arruolamenti [che ha consentito] di alleviare le condizioni economiche delle famiglie danneggiate»; «Si è accennato […] all'invasione delle cavallette che, distruggendo in talune regioni completamente il raccolto, hanno gettato la colonia in una grave e sentita crisi economica. […] Ne è conseguito […] il presentarsi [durante l'ultimo trimestre 1927] di numerosi agricoltori agli arruolamenti in misura molto superiore ai bisogni. Tenuto conto delle necessità impellenti di venire in aiuto delle popolazioni maggiormente danneggiate, è stato disposto l'arruolamento [per la Somalia e per la Cirenaica]». I passi riportati provengo dalle relazioni trimestrali redatte dal RCTC e conservate presso l'Archivio Centrale dello Stato e l'Archivio dell'Ufficio Storico dello Stato Maggiore dell'Esercito e riportate in A. Volterra, *Sudditi coloniali,* cit., pp. 54-55.

una vera e propria definizione della città in cui furono edificati interi quartieri (la zona di Amba Galliano; Villaggio Azzurro; Campo Finanza; Villaggio Genio; Campo invalidi, detto anche Deposito perché in quell'area era ubicato il Deposito delle Truppe Coloniali per la Libia e la Somalia; Ghezabanda, il cui significato in tigrino è casa della banda; Settantotto, dal numero del battaglione coloniale che fu stanziato in quell'area) destinati agli ascari e alle loro famiglie. È in quella fase che si progetta, e si realizza, una zona "indigena"[6] nella parte nord-est della capitale eritrea e ci si cura anche su a "chi" far abitare i nuovi quartieri.

Nell'assegnazione di queste nuove abitazioni […] si è tenuto conto dei meriti di ciascuna famiglia; e così i nuovi tucul sono stati consegnati a preferenza alle famiglie di eritrei caduti in guerra […]. A criteri analoghi si ispira un'altra importante opera di alta benemerenza intrapresa dal Governo in questo campo: la creazione del cosiddetto "Villaggio Azzurro". La sua origine recente – la seconda metà del 1938 – deve cercarsi nel desiderio del Comando delle Truppe dell'Eritrea di dare tangibile segno di riconoscenza del Governo alle valorose truppe eritree; e difatti il villaggio è riservato alla famiglie di ascari decorati al valore o mutilati di guerra[7].

Si delineano così due ambiti di ricerca ben distinti: da una parte l'impatto che la struttura militare, nella sua accezione più ampia, ebbe sulla Colonia Eritrea; dall'altra parte come gli uomini eritrei che si arruolarono nel RCTC furono descritti, definiti, raccontati e percepiti dagli italiani[8]. Sono tre gli aggettivi (di cui uno è un su-

6. Tema questo che introduce l'intento segregazionista del piano regolatore del '38 che però è stato poco indagato, per quanto riguarda Asmara, sia dagli storici sia dagli urbanisti che hanno studiato il colonialismo in Eritrea.

7. Cfr. *Il piano regolatore di Asmara,* in «Gli Annali dell'Africa Italiana», 1939, II, 4, pp. 391-393.

8. Negli ultimi anni un nuovo filone di studi sta indagando sui temi del passato coloniale di epoca liberale e fascista. Si tratta di lavori a cavallo tra la storia culturale e gli studi postcoloniali. A. Palumbo (ed.), *A Place in the Sun. Africa in Italian Colonial Culture from Post-Unification to the Present*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2003; J. Andall, D. Duncan (eds.), *Italian Colonialism: Legacy and Memory*, Bern, Peter Lang, 2005; G. Stefani, *Italiani e ascari. Percezioni e rappresentazioni dei colonizzati nell'Africa Orientale Italiana*, in «Italian Studies», 2006, 61, 2, pp. 207-223, C. Lombardi-Diop, C. Romeo (eds.), *Postcolonial Italy. Challenging National Homogeity*,

perlativo assoluto) più ricorrenti, che rappresentano una sorta di *refrain,* volti a rappresentare gli ascari, che in una certa misura li mitizzano, ne danno una lettura politica ed evidenziano sostanzialmente una narrazione delle truppe indigene di tipo paternalista e razzista: mercenari; guerrieri; fedelissimi.

Mercenari

Esiste una vulgata storica che ha portato a considerare gli ascari come mercenari. Sembra questa, però, una valutazione riduttiva e semplificata di una condizione più complessa. Certo le motivazioni economiche furono molto spesso alla base della spinta al reclutamento volontario, ma non sembrano essere le uniche come ci suggerisce il rapporto tra mestiere delle armi e coraggio fisico o la possibilità di avere accesso a possibilità di mobilità sociale attraverso l'apprendimento di mestieri e l'acquisizione delle conoscenze tecniche dei bianchi che offrirono possibilità mai presentatesi prima ai *ghebbar* dell'altopiano. Ma l'indicare gli ascari come mercenari è anche il frutto di una necessità politica convergente: per i colonialisti, e specialmente per i fascisti, gli ascari non possono essere equiparati ai bianchi – ai quali sono inferiori – infatti gli africani erano considerati degli ausiliari, dei gregari, con una carriera limitata nella gerarchia militare che li inseriva, al più, tra i graduati di truppa e dove anche il riconoscimento militare era la medaglia d'argento al valor militare e non quella d'oro. La stessa definizione torna utile a una parte degli anticolonialisti che, sostanzialmente, vedevano nelle truppe coloniali dei collaborazionisti[9]. Questa duplice lettura non tiene conto del contesto storico e culturale in cui si agisce, il concetto di mercenario sembra avere poco senso in luoghi dove l'idea del cittadino in armi – frutto della rivoluzione francese – è priva di significato. A partire dalla costituzione dei primi battaglioni indigeni, al momento della creazione della Colonia Eritrea, sudanesi, yemeniti

Basingstoke, Palgrave-MacMillan, 2012 (una versione leggermente modificata nei saggi di questo volume è stata pubblicata con il titolo *L'Italia Postcoloniale,* Firenze, Le Monnier, 2012).

9. Cfr. A. Sahle, *Who were the Askaris? Adventure, remorse and desertion,* in «Eritrea Profile», 2002, 10, p. 7.

ed etiopici si arruolarono sotto le insegne italiane. Così come durante il conflitto italo-etiopico le unità regolari indigene della Somalia presero il nome di battaglioni arabo-somali, proprio a sottolineare la composizione mista di soldati sudditi e soldati provenienti dall'altra parte dello stretto di Bab el Mendeb. È chiaro che esistono delle differenze tra sudditi e "indigeni d'oltre confine" arruolati nelle truppe indigene. Per questi ultimi, specialmente per gli etiopici che combatterono in Libia, si può parlare di un fenomeno numericamente significativo dal 1916 al 1932 il 50% del Regio Corpo delle Truppe Coloniali dell'Eritrea è composto da etiopici pari a circa 10.000 effettivi l'anno[10]. E ancora, a partire dal 1935 – e fino al 1941 – il comando italiano in Eritrea inizia ad utilizzare sistematicamente una pratica tradizione per l'arruolamento, il *chitét,* che introduce in questa colonia una coscrizione obbligatoria di fatto cosa che rende impossibile parlare di mercenari[11]. Su tutto questo una lettura critica è appena iniziata. Credo si tratti di un fenomeno troppo esteso nel tempo, così quantitativamente rilevante, sottoposto a trasformazioni radicali a partire dalla creazione dell'impero, che la semplificazione concettuale di mercenario non risolve[12], e non aiuta a capire l'importanza dell'impatto militare in colonia.

Guerrieri

L'orografia dell'Eritrea ci pone di fronte a due differenti ecosistemi che corrispondo ad altrettanti modelli: quello dell'altopiano, dove la sovrapposizione tra cristianesimo e agricoltura basata sull'utilizzo dell'aratro hanno rappresentato l'unica possibilità di accesso alla terra; quello del bassopiano dove l'islam ha permeato le popolazioni dedite alla pastorizia e, in molti casi, nomadi. La cosa che colpisce gli osservatori italiani, e che si coglie nella

10. A. Volterra, *Askaris and the Great War. Colonial Troops Recruited in Libya for the War but Never Sent to the Austrian Front,* in S. Bekele, U. Chelati Dirar, A. Volterra, M. Zaccaria, *The First World War from Tripoli to Addis Ababa (1911-1924)*, Addis Abeba, Centre Français des Études Éthiopiennes, 2018, https://books.openedition.org/cfee/1400

11. A. Volterra, *Sudditi coloniali,* cit., pp. 29-31.

12. Si veda anche la voce *Truppe coloniali* a cura di L. Goglia in *Storia militare d'Italia 1796-1975*, Roma, Editalia, pp. 263-265.

memorialistica, riguarda il fatto che i contadini, considerati di norma attaccati alla terra e poco propensi al mestiere delle armi, non esitano ad arruolarsi nella fila del RCTC. La risposta a questo comportamento è quella di definire queste popolazioni come "guerriere" non cogliendo invece un aspetto culturale fondamentale nell'altopiano eritreo: il coraggio "fisico", che rappresenta un importante elemento di distinzione sociale, e che vede nel mestiere delle armi – e quindi nell'arruolamento nei battaglioni coloniali – la prova del proprio coraggio. La definizione di "guerrieri" risulta perciò superficiale e rientra a pieno titolo in quell'apparato di definizione coloniale dell'alterità che molto spesso dal paternalismo sfocia verso forme di vero e proprio razzismo come ad esempio il definire gli africani barbari e crudeli o ingenui come bambini. In questo senso le fonti iconografiche ci aiutano a capire. La fotografia n.1 ritrae alcuni capi etiopici che indossano il tradizionale copricapo di criniera di leone, il *gofaré*, simbolo appunto di coraggio.

Foto 1. Cartoline raffiguranti aristocratici con abiti tradizionali e *gofaré*.
Fonte: Laboratorio di Ricerca Storica Iconografica - Università Roma Tre

Stesso discorso riguarda la fotografia n.2 relativa ad alcuni cacciatori di elefanti, dove si vedono due dei soggetti ritratti mostrare delle proboscidi come trofei.

Foto 1. Cacciatori di Elefanti. Fonte: Laboratorio di Ricerca Storica Iconografica – Università Roma Tre

Questo tipo di soggetti fotografici sono tra i più diffusi dell'età coloniale e testimoniano, oltre all'interesse etnografico e/o politico di chi ritraeva i soggetti, anche l'importanza simbolica di un accessorio che indicava un attributo del carattere del soggetto ritratto.

Fedelissimi

La struttura sociale dell'altipiano Etiopico viene quasi sempre descritta nella letteratura come "feudale", sicuramente era una struttura gerarchica e molto rigida in cui i contadini, i *ghebbar*, erano legati alla terra e alla aristocrazia tradizionale da vincoli complessi

e profondi. Vincoli, limitatamente a ciò che interessa in questo intervento, che li faceva rispondere alla chiamata dei loro capi in caso di guerra attraverso il *chitét.*

Per comprendere quanto articolato sia il concetto di fedeltà interessante è il caso del *degiacc* tigrino Haile Sellassie Gugsa e dei suoi armati che passarono sotto le insegne italiane all'inizio del conflitto italo-etiopico, si tratta di una vicenda che induce ad una riflessione per i suoi aspetti di complessità e, per certi versi, insidiosità. Più che indagare sulle motivazioni che spinsero questo importante aristocratico del Tigray a un simile passo è interessante osservare quale fu l'atteggiamento dei suoi uomini. Il passaggio di campo, il tradimento della propria parte, di Haile Sellassie Gugsa ebbe come conseguenza il passaggio nel campo italiano anche dei suoi uomini proprio perché fedeli al loro capo tradizionale. Questo episodio, che non fu l'unico, evidenzia come il concetto di fedeltà assume nella cultura dell'Altipiano dei connotati diversi da quelli intesi dagli italiani. Infatti nella retorica del definire gli ascari Fedelissimi[13] esiste però un elemento che porta a supporre che la fedeltà degli ascari nei confronti dei colonizzatori avesse dei confini ben delimitati dove propaganda e realtà si trovano in un rapporto asimmetrico. Se è un dato constante che il reclutamento del RCTC dell'Eritrea ebbe il suo gettito maggiore dai commissariati di Seraè, Hamasien e Achele-Guzai da cui provenivano i due terzi degli effettivi[14], le autorità militari si guardarono bene dall'affidare agli uomini di queste regioni l'uso delle artiglierie. Infatti un esercito coloniale poteva rappresentare un'arma a doppio taglio: se da un lato vi erano dei vantaggi (minor costo, minor investimento logistico, maggiore resistenza al clima, conoscenza del territorio) dall'altro lato si rischiava di addestrare e fornire armi a chi, potenzialmente, poteva rivolgere queste contro il potere coloniale come ad esempio nel caso dell'*Indian mutinity.* Nel caso della colonia primigenia eritrei e tigrini erano simili per lingua, cultura, religione e questi elementi di contatto furono visti come un pericolo da parte delle autorità militari italiane. Per questi motivi nel periodo tra le due guerre, quello di maggior impiego delle truppe indigene sia

13. G. Stefani, *cit.*
14. SI tratta dei commissariati dell'altopiano eritreo la cui popolazione è, per la sua maggioranza, cristiana e tigrinofona. Cfr. A. Volterra, *Sudditi coloniali*, cit., p. 155-158.

per la "riconquista" della Libia sia per la conquista dell'Etiopia, la scelta di affidare i cannoni e le mitragliatrici ricadde sugli eritrei di religione musulmana. In questo senso è interessante un passo di una relazione del 1932 che chiarisce l'atteggiamento italiano:

Considerazioni di ordine politico-militare, le stesse che hanno regolato il reclutamento degli artiglieri, come è noto tutti di religione musulmana, hanno consigliato di meglio disciplinare l'impiego dei militari indigeni a seconda della religione da essi professata. Si è così ritenuto opportuno stabilire che le compagnie di M.P. [mitragliatrici pesanti] dei battaglioni fossero costituite da militari indigeni di religione musulmana[15].

Le considerazioni riportate offrono ulteriori spunti di riflessione se pensiamo all'alto gettito di reclutati che caratterizza la Colonia Eritrea specie se confrontato con altri territori coloniali. Ad esempio i soldati arruolati in Kenya nei King African Rifles (KAR) ammontavano a 1870 uomini a fronte di una popolazione di 2.627.103 abitanti secondo i dati del censimento del 1921[16]; i soli arruolati eritrei (escludendo quindi gli "indigeni d'oltre confine" e gli eritrei arruolati nei RCTC di Tripolitania e Cirenaica) oscillano nel 1925, sulla base dei rapporti mensili del Comando del RCTC, tra un numero minimo di uomini di 3923 del mese di settembre e un numero massimo di 4786 del mese di aprile[17] a fronte di una popolazione di circa 600.000 abitanti[18]. La definizione degli ascari quali fedelissimi aveva quindi due ragioni: la prima legata ad aspetti culturali; la seconda per l'alta adesione al reclutamento (proveniente prevalentemente dall'altopiano cristiano). Nonostante questo le autorità militari italiane posero in essere una politica di reclutamento e addestramento volta ad arginare eventuali sollevazioni, a causa del fatto che gli eritrei cristiani non furono mai considerati affidabili fino in fondo, facendo così assumere al termine "fedelissimi" una connotazione non veritiera, propagandistica e – quantomeno – paternalistica.

15. Ivi, p. 161
16. Si veda la tesi di dottorato, XXXI ciclo, di A.G. Scarselli, *Truppe coloniali di Italia e Regno Unito in Africa Orientale: una comparazione (1924-1939),* Università degli Studi di Firenze, 2018, pp. 166-167.
17. A. Volterra, *Sudditi coloniali,* cit., pp. 62-63.
18. Consociazione Turistica Italiana, *Guida dell'Africa Orientale Italiana,* Milano, CTI, 1938, p. 33.

Appare evidente che allo stato attuale sia difficile tracciare un primo bilancio. È però possibile fare qualche brevissima considerazione: la prima riguarda il fatto che la storia dell'esercito nella Colonia Primigenia da una parte, e la storia degli ascari dall'altra parte, sono state molto spesso – a torto – lette e derubricate come parti di una mera storia militare. La seconda considerazione è invece legata alla prospettiva degli studi in questo campo dove, nuove chiavi interpretative possono rappresentare un elemento importante di approfondimento della storia dell'Eritrea contemporanea – con riflessi significativi anche relativamente alla storia dell'Etiopia – e della sua storia sociale.

Il colonialismo italiano raccontato dalle donne

Isabella Peretti, Nadia Pizzuti e Stefania Vulterini

"Il colonialismo italiano raccontato dalle donne" è il titolo di una rassegna di film che abbiamo organizzato alla Casa internazionale delle donne di Roma, ma è ancor di più il titolo di un percorso, di una nostra ricerca che prosegue e che ad ogni incontro si arricchisce di nuovi spunti e stimoli.

L'idea è nata in occasione della presentazione, alla Casa delle donne, del libro *Sangue giusto* di Francesca Melandri e del film documentario ad esso ispirato, *Pagine nascoste* di Sabrina Varani. Ci siamo quindi messe alla ricerca di film da cui emergesse la visione delle donne sul colonialismo italiano, non solo il punto di vista delle registe ma anche quello delle protagoniste di documentari o di film di finzione. E ne abbiamo trovati diversi, anche grazie alla collaborazione dell'Istituto Luce, l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico e il Centro Sperimentale di cinematografia-Cineteca nazionale.

Il nostro intento è quello di contribuire a costruire una memoria collettiva sul passato coloniale italiano, indagando il nesso tra colonialismo, sessismo e razzismo. La nostra ricerca s'inserisce in particolare negli studi post-coloniali e femministi che elaborano la memoria per capire il presente, spesso partendo da vicende personali e familiari.

Le storie personali o familiari (ricostruite attraverso lettere, diari, fotografie, interviste,testimonianze) sono effettivamente il punto di partenza di alcuni documentari che abbiamo presentato, come anche il collegamento tra passato e presente, tra il passato coloniale e il presente delle/dei migranti e delle/degli afrodiscendenti che vivono in Italia, tra il passato coloniale e il presente delle migliaia di persone che fuggono da miseria e persecuzioni in Africa per tentare di raggiungere le nostre coste.

Una colpevole amnesia

Non ci fu una Norimberga italiana[1] sui crimini di guerra in Eritrea e in Etiopia: 275mila morti etiopi tra militari e civili. Così scriveva Mussolini a Graziani: "Autorizzo ancora una volta V.E. a iniziare e condurre sistematicamente la politica del terrore e dello sterminio contro i ribelli e le popolazioni complici… Per finirla con i ribelli impieghi il gas"[2] (si trattava dell'iprite, che causava una morte lenta e atroce).

Ma l'Italia non andò a Norimberga: da parte delle altre potenze coloniali, in particolare il Regno Unito, non si consentì alla richiesta di Addis Abeba di processare Badoglio e Graziani come criminali di guerra; il perché è facile da intuire: "la richiesta etiopica di processare una potenza europea per crimini collegati a una guerra coloniale… avrebbe rischiato di aprire un diluvio di analoghe richieste"[3]. Tutto ciò contribuì al silenziamento nel secondo dopoguerra, all'autoassoluzione degli "italiani brava gente"; solo a partire dalla metà degli anni Sessanta ripresero gli studi storici e il disvelamento di quanto era avvenuto nelle colonie.

Il passato coloniale quindi venne sepolto e solo più tardi fu riscoperto dagli storici, primo tra tutti Angelo Del Boca. Ma non divenne memoria collettiva.

Ora le donne lo fanno riemergere e ne colgono nuovi elementi. Storiche, scrittrici, registe hanno da dire qualcosa in più ; noi tutte abbiamo da dire qualcosa in più: le imprese coloniali furono propagandate anche per rigenerare la mascolinità italiana, per esaltare la virilità fascista, che coinvolse varie figure di uomini: milizie fasciste, ufficiali e soldati dell'esercito, attratti dall'azione eroica e dall'esotismo dell'Africa nera, della donna nera; i coloni che furono attratti soprattutto da sogni di una nuova vita meno misera, ma poi furono delusi e sfiduciati dalla realtà coloniale. Uomini bianchi e donne nere, tra erotismo e potere, anche nella relazione sessuale rappresentavano la superiorità della nazione e l'inferiorità della colonia; e ancora il madamato, la convivenza con le donne nere, fino

1. G. Stefani, *Colonia per maschi*, Ombre corte, 2007, p. 25
2. A. Del Boca, *Gli italiani in Africa orientale*, vol. II: *La conquista dell'impero,* Mondadori, 2015, pp. 735-736
3. N. Labanca, *La guerra d'Etiopia, 1935-1941*, Il Mulino, 2015, p. 222

alle leggi razziali e al proibizionismo che condannarono qualsiasi promiscuità[4].

Femmine ce ne sono in colonia, nere esuberanti e generose; mancano le donne, le quali non possono essere che bianche, scriveva un colono nel suo diario[5].

"L'immagine della donna 'indigena', esotica, disponibile e voluttuosa era stato uno dei cliché massicciamente diffusi nei primi anni della conquista coloniale italiana – anche attraverso una serie di cartoline che ebbero larga diffusione …"[6]. Con la promulgazione delle leggi razziali, il madamato fu vietato e penalmente perseguito, anche se con scarsi risultati. Tale usanza portò alla nascita e all'abbandono di un numero altissimo di figli meticci non riconosciuti dal padre, un altro tema diffusamente trattato nei film da noi selezionati.

Quelli che possiamo definire come stupri coloniali si inserivano quindi in un sistema di sfruttamento sessuale e di riduzione a subalternità delle popolazioni del Corno d'Africa, marcando così la differenza, il prestigio della razza italica e l'inferiorità delle donne africane. Un tema, questo, presente nella letteratura coloniale e trasversale a diversi film che abbiamo presentato, tra cui 'La Croce del Sud', una pellicola girata nel 1938, in piena epoca coloniale.

La rassegna si è finora articolata in due cicli di film, il primo dei quali si è svolto nel luglio 2018 e il secondo a novembre. A corredo delle proiezioni c'erano degli incontri con registe e i registi (Sabrina Varani, Amin Nour, Martina Melilli e altre/i), storiche e storici (Sandro Triulzi, Francesca Koch, Maria Coletti), docenti universitari (Caterina Romeo e Leonardo De Franceschi), scrittrici e giornaliste (Igiaba Scego e Giuliana Sgrena) e infine la scrittrice e attivista eritrea Robka Sibhatu.

Uno dei film più apprezzati dal pubblico è stato *Pagine Nascoste*, che documenta l'indagine della scrittrice Francesca Melandri sull'adesione del padre al fascismo e, a partire da lì, sulle imprese coloniali così poco raccontate dalla storiografia ufficiale alle generazioni post-belliche.

4. G. Stefani, *cit.*
5. F. Koch, *Le violenze sessuali in epoca coloniale, in Simona la Rocca* (a cura di) *Stupri di guerra e violenze di genere*, Ediesse, collana sessismo e razzismo, 2015, pp. 307
6. F. Koch, cit., p. 308- 309. Cfr. le locandine delle rassegne

Un altro documentario che noi amiamo in particolar modo è *Oltremare*, di Loredana Bianconi. È composto da immagini di repertorio, ma il suo filo conduttore sono le lettere che lo zio della regista, originario di un paesino in Romagna ed emigrato in Abissinia, scrisse alla sua famiglia. È un film molto interessante per la graduale presa di coscienza antirazzista dello zio. In questo film s'intrecciano tutti i temi importanti del colonialismo, incluso il sogno infranto di molti coloni, convinti dalla propaganda fascista ad andare a prendersi un "posto al sole" in Africa e poi costretti, con la perdita delle colonie, a tornare in un'Italia devastata dalla guerra, più poveri di quando erano partiti.

Un altro filone importante della cinematografia sul colonialismo a cui abbiamo dato spazio è quello in cui il passato coloniale si collega con il presente dell'immigrazione in Italia. Sono film girati all'interno delle comunità originarie del Corno d'Africa a Roma e a Milano, e in particolare alcuni cortometraggi di giovani donne e uomini afrodiscendenti appartenenti al Collettivo N., come Amin Nour, Nadia Kibout e Tezeta Abraham. Il Collettivo N è formato da registe, registi e altri professionisti dell'audiovisivo, quasi tutti di origine africana, che ha partecipato al premio Migrarti e che si batte per una rispettosa rappresentazione del corpo nero nel cinema italiano. In questi film e nel dibattito che è seguito sono emerse alcune problematiche delle seconde generazioni che meriterebbero di essere approfondite: per esempio, la necessità di uno scambio tra culture, più che di una integrazione, e anche un aspetto forse poco noto, la tendenza di alcuni giovani afrodiscendenti a negare la propria identità votando a destra.

Da segnalare infine una giovane artista visiva e regista molto promettente, Martina Melilli, di cui abbiamo presentato il cortometraggio *Mum, I'm sorry*, che le è valso il premio Arte Visione 2017 e che è stato acquisito dal Museo del Novecento di Milano.

Si tratta di un video con una fortissima carica emotiva, in cui la regista ricostruisce frammenti di storie e di affetti di alcuni migranti morti in due naufragi al largo di Lampedusa "interrogando" oggetti a loro appartenuti. Il corto è nato dal dialogo tra Martina e alcuni migranti sopravvissuti ai naufragi.

Martina ha anche realizzato il documentario *My home, in Libia*, che è stato presentato in anteprima all'ultimo festival di Locarno. È un film che prende le mosse da una storia familiare per tracciare una mappa dei luoghi del passato nella Tripoli di oggi,

attraverso un dialogo a distanza con un giovane libico.

Oggi le politiche, le leggi e il linguaggio razzisti e contro l'immigrazione sono sotto gli occhi di tutte e tutti. Il razzismo italiano è anche eredità del passato colonialista, un passato che ogni giorno bussa alle nostre porte attraverso i migranti che tentano di raggiungere le nostre coste.

Le donne immigrate subiscono tutto ciò in modo particolare, ma il gesto finto-umanitario "salviamo le donne e i bambini"[7] non ci interessa, non riguarda le nostre soggettività forti e solidali.

Il femminismo non sosterrà mai la sopravvivenza delle donne a danno degli altri.

Femminismo e razzismo sono per noi incompatibili.

7. E. Rigo, B. Pinelli, *I diritti delle donne sono diritti umani*, il manifesto, 11 gennaio 2019

Parte seconda

Cinema tra colonialismo e razzismo

"Italiani brava gente"? Razzismo e colonie nella tradizione cinematografica italiana. Una breve introduzione

Giovanni Spagnoletti

L'anniversario degli ottanta anni dalla trista promulgazione delle leggi razziali in Italia, nel 1938, ha costituito il punto di partenza di un compito, forse non nuovo ma di sicuro ambizioso, quello cioè di riconsiderare, nella sua globalità storica, partendo dagli anni del fascismo per arrivare all'attualità, cosa abbia significato nella coscienza nazionale degli italiani o meglio nella sua traduzione nell'immaginario audiovisivo, in rapporto al razzismo, l'esperienza delle colonie e quella postcoloniale (oggi, purtroppo, drammaticamente tornata d'attualità con la guerra civile scoppiata in Libia). A questo scopo è nata così una giornata di studi e una variegata rassegna di film a più temi[1] che naturalmente sarebbe potuta essere maggiormente corposa, soprattutto per quanto riguarda gli anni più recenti, dovuta al moltiplicarsi di numerosi documentari (meno, in verità, i film di finzione) contraddistinti da un atteggiamento nuovo sul problema. In particolare, usando le parole di Alessandro Triulzi qui riassunte, abbiamo articolato un impianto di ricerca tripartito:

1. «interloquire con il presente confrontandosi con un tema vastamente e lungamente 'rimosso' nella società italiana – il passato coloniale e l'occupazione dell'Etiopia – attraverso il cinema analizzando e comparando la produzione dell'era fascista e quella più recente;

1. In essa sono stati proiettati i seguenti film: *Stadio* di Carlo Campogalliani (1934); *Italia vittoriosa* (1937) di regista ignoto; *Sotto la croce del sud* di Guido Brignone (1938); *Abuna Messias* di Goffredo Alessandrini (1939); *Il cavaliere di Kruja* (1940) di Carlo Campogalliani, *Concorrenza sleale* di Ettore Scola (2001); *Porrajmos, parole in musica* di Fabio Parente, Luca Ricciardi, Matteo Parisini (2010); *Inconscio italiano* di Luca Guadagnino (2012) ovverosia una sua parte messa a disposizione dal LUCE; *Oltremare* di Loredana Bianconi (2017); *1938. Diversi* di Giorgio Treves (2018); *Pagine nascoste* di Sabrina Varani (2018).

2. riproporre all'attenzione degli spettatori la campagna militare e propagandistica del regime fascista per la conquista dell'Impero, una campagna del tutto impari non solo per armamenti e numero di soldati (…) ma delle tattiche impiegate per l'annientamento del nemico (si pensi al vasto impiego e uso di armi chimiche contro le popolazioni inermi) condotta da un potente esercito europeo contro le milizie regionali di un impero africano tradizionale sprovvisto di armi moderne;

3. riflettere sul mezzo audiovisivo come potenziale arma di consenso ma anche come portatore di memorie plurime e in qualche modo 'pietra di inciampo' di immaginari, emozioni e stereotipi diffusi ancora oggi in vasti strati della popolazione e delle istituzioni, portando così gli spettatori a confrontarsi, mettendo in luce e in discussione, le emozioni, le passioni e gli immaginari dell'Italia di allora con quelli dell'Italia di oggi».

Sono soprattutto, come si vedrà, le opere dall'inizio del nuovo millennio in poi, innervate da una maggiore e più approfondita riconsiderazione storica, quelle che nascono da una precisa volontà di demolire un mito, una illusione, una sordida menzogna politica, durate sin troppo tempo. E cioè dalla volontà e necessità, riguardo al colonialismo/razzismo italiano, di sfatare quanto potrebbe essere riassunto in una espressione mendace, "italiani brava gente", presa a prestito dal titolo del penultimo film (1964) del grande maestro neorealista Giuseppe De Santis (Fondi, 1917 – Roma, 1997) nonché ripresa, con in più un significativo punto interrogativo, dal celebre libro di Angelo Del Boca, *Italiani brava gente?*, cit.

Si tratta quindi di una problematica, la nostra, di Vergangenheitsbewäligung, di elaborazione del passato, non certo nuova in assoluto, dato che non si è trattato per la prima volta di studiare e analizzare, ad esempio, il corpo di quei film costituenti il patrimonio storico del cinema di finzione coloniale italiano durante il ventennio fascista. Un patrimonio non particolarmente ricco dal punto di vista numerico ma molto significativo invece da quello concettuale, soprattutto perché, come si è cercato qui di fare, è stato messo direttamente in relazione con l'emergere di una mentalità e di una pratica prettamente razziste. Ricordiamo per dovere di memoria questo pugno di film. Precedute da due opere poco conosciute, *Kif Tebbi* di Mario Camerini e *Siliva Zulu* di Attilio Gatti e Gianni Vitrotti, entrambi del 1928, "che anticipano molti dei topoi coloniali"

(Maria Coletti), essi sono: *Il grande appello* (Mario Camerini, 1936), *Lo squadrone bianco* (Augusto Genina, 1936), *Sentinelle di bronzo* (Romolo Marcellini,1937), *Sotto la croce del Sud* (Guido Brignone, 1938), *Luciano Serra, pilota* (Goffredo Alessandrini, 1938), *Abuna Messias* (Goffredo Alessandrini. 1939) e *Bengasi* (Augusto Genina 1942) che rappresenta, durante la Seconda guerra mondiale, il canto del cigno del colonialismo italiano. Ad essi possiamo ancora aggiungere il kolossal storico *Scipione l'Africano* (Carmine Gallone, 1938) ma rivolto al pubblico dell'impero fascista e l'unico film di propaganda girato in Albania, lo sconosciuto *Il cavaliere di Kruja* di Carlo Campogalliani (1940), presentato alla Biennale di Venezia nel 1940, quasi in presa diretta con l'invasione e l'occupazione militare della nazione balcanica nell'aprile 1939[2].

Da una parte dunque si è voluto guardare al passato imperialistico e al cinema italiano sotto al fascismo in una prospettiva che approfondisca e affini una bibliografia già molto nutrita sull'argomento, iniziata sostanzialmente negli anni Settanta del secolo scorso. Così Gianmarco Mancosu in *Quando il cinema si fa regime. L'Istituto LUCE e l'oltremare fascista* definisce e ricostruisce la portata propagandistica della macchina da guerra dei cinegiornali LUCE come un elemento fondamentale nella costruzione dell'immaginario collettivo degli anni Trenta (e non solo). I saggi di Maurizio Zinni (*Lo spettacolo della razza. Il razzismo coloniale fascista: schemi narrativi e stereotipi rappresentativi*) e di Maria Coletti (*Cinema coloniale italiano: l'Africa immaginata*) si occupano, invece, di trovare prospettive nuove nell'analisi non soltanto puramente estetica della nostra cinematografia coloniale, mettendo in evidenza gli aspetti razzisti e la discriminazione di gender dentro questa produzione che si potrebbe solo considerare di semplice intrattenimento, legandola agli stereotipi internazionali (ad esempio equiparando le opere coloniali al western americano oppure leggendole come dei melò popolari).

2. «(…) Ricco di genuino colore locale, feste popolari e riti, danze e canti, sono qua e là sfondo e commento alla vicenda - il film è sembrato rispondere pienamente alle intenzioni dei suoi realizzatori come all'aspettativa del pubblico, che era quella di vedere per la prima volta nella viva funzione dello schermo, fianco a fianco, la nostra e quella gente (…) uno schietto, compiaciuto applauso ha accolto la nuova fatica di Campogalliani e l'impegno dei suoi interpreti, cioè, tra i migliori, la Duranti e la Gloria, Centa, Celano e il giovane Rinaldi». (A. Albani Barbieri, «La Tribuna» del 7 settembre 1940).

Ed è questo un aspetto particolarmente delicato perché da sempre si è dibattuto sul (labile?) confine tra genere e propaganda all'interno della produzione cinematografica delle dittature nazi-fasciste, di quanto sottile fosse stato lo scarto trai due aspetti negli anni Trenta italiani e tedeschi - un problema ricorrente sempre aperto, com'è stato, ad interpretazioni diverse e contrapposte. Lucia Ceci, invece, in *Abuna Messias (1939) e l'impero della Provvidenza* analizza le peculiarità ideologica (cattolica) del Kolossal di Goffredo Alessandrini evidenziando le sinergie (ma anche le differenze) tra la visione del Fascismo e quella dei cattolici italiani. Infine Alessio Argentieri (*Il film* Stadio *(1934) e le sue conseguenze all'epoca delle Leggi razziali*) prende spunto da un film piuttosto curioso, girato nel 1934 e dedicato al rugby (!), per ricostruire una storia personale culminata poi nel destino di uno dei protagonisti a seguito della promulgazione delle Leggi razziali nel 1938.

Poi dopo la Resistenza e la nascita della prima Repubblica in Italia cala una colpevole coltre di silenzio quando non di esplicita censura su quanto aveva rappresentato l'esperienza coloniale del passato. E ciò parallelamente sia al cinema sia in letteratura - un buio interrotto da pochi isolati sprazzi di luce dentro troppe tenebre. Per esempio è una perla rarissima il primo e ultimo romanzo scritto da Ennio Flaiano, *Tempo di uccidere*[3] diventato un film, per altro non straordinario, solo più di quaranta anni dopo, nel 1989, con la regia di Giuliano Montaldo e l'interpretazione di Giancarlo Giannini, Nicolas Cage e Ricky Tognazzi. Ma registriamo altresì un clamoroso caso di censura, quello a cui si è dovuto assoggettare il film libico *Lion of the Desert* (*Il leone del deserto*, 1981) diretto dal regista siriano Mustafa Akkad, uscito in prima mondiale a New York nell'aprile 1981 e poi al Festival di Cannes del 1982. Un'opera basata sulla vita del condottiero senussita libico Omar al-Mukhtar (interpretato da Anthony Quinn), che si era battuto contro l'occupazione italiana e il Regio Esercito italiano del famigerato Generale Rodolfo Graziani. Il film, pur con delle palesi incongruità storiche, esibisce un cast stellare (Oliver Reed, Rod Steiger nella sua seconda apparizione nei panni di Benito Mussolini, Irene Papas, John Gielgud, Raf Vallone, Gastone Moschin) e si contraddistingue per notevoli scene d'azione - ebbene è stato oggetto di censura per

3. E. Flaiano, *Tempo di uccidere,* Milano, Longanesi, 1947.

quasi trent'anni, ne è stata impedita la distribuzione e visione nel nostro paese sino a quando è stato finalmente trasmesso in tv da Sky (non dalla RAI!) soltanto nel 2009. Perché «danneggia l'onore dell'esercito» come aveva dichiarato il Presidente del consiglio Giulio Andreotti e il veto venne messo in essere dall'allora sottosegretario agli Affari Esteri Raffaele Costa.

«La censura – scrive Paolo Jedlowski nel saggio *Memoria pubblica e colonialismo italiano* - ha riguardato anche i documentari. *Fascist Legacy*, un documentario della BBC del 1989 sui crimini fascisti, provocò proteste a Londra da parte dell'ambasciata italiana; la RAI. ne ha acquistato i diritti per impedire di trasmetterlo. In altri casi la censura non conta, ma conta il disinteresse. *Adwa: An African Victory*, un film documentario del 1998 di Hailé Gerima sulla battaglia di Adua vista dal punto di vista degli africani, in Italia ha ricevuto premi ma non ha circolato nelle sale ed è stato trasmesso in TV solo a tarda notte. *Teza*, dello stesso autore, un film del 2008 che rivisita la storia dell'Etiopia, è stato bensì premiato a Venezia nel 2009, ma le recensioni che in Italia se ne sono occupate, pur elogiative, quasi non hanno segnalato i punti del film in cui sono presenti riferimenti all'occupazione italiana»[4].

Comunque a partire dalla fine del secolo scorso si possono citare dei film di finzione, alcuni meglio riusciti altri meno, che affrontano il complesso dei problemi da noi analizzati. Alcuni titoli: *Concorrenza sleale* (2001) di Ettore Scola sul tema delle leggi razziali; *El Alamein. La linea del fuoco* (2002) di Enzo Monteleone (2002) e *Le rose del deserto* (2006) di Mario Monicelli sulla guerra in Libia - o ancora come ricorda Roberta Di Carmine in *Italy Meets Africa. Colonial Discourses in Italian Cinema* (Peter Lang 2011): *L'assedio* (1998) di Bernardo Bertolucci e *Bianco e Nero* (2007) di Cristina Comencini sul tema delle diversità razziali mentre potremmo ancora citare oggi

4. «Storicamente» 7 (2011), Università di Bologna, citato da https://storicamente.org/jedlowski_colonialismo.
Si veda anche, più di recente, Silvana Palma, Il colonialismo italiano tra riabilitazioni e rimozioni in «ISPI» del 20 settembre 2019, all'indirizzo https://www.ispionline.it/it/pubblicazione/il-colonialismo-italiano-tra-riabilitazioni-e-rimozioni-23929

una commedia come *Bangla* (2019), la fortunata opera prima di e con l'italo-bengalese Phaim Bhuiyan.

Nel documentario e soprattutto in letteratura le cose sono andate, per fortuna, meglio a partire, ad esempio, da *L'ottava vibrazione,* il romanzo di Carlo Lucarelli, pubblicato nel 2008. La scrittrice Igiaba Scego in un appassionato intervento dal titolo *I libri che smontano il mito del colonialismo buono degli italiani,* ha affermato:

«E del colonialismo italiano si è molto dibattuto anche nella narrativa. Opere come *Regina di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi, *L'abbandono* di Erminia Dell'Oro, o *Timira*, il romanzo meticcio scritto dall'italiano Wu Ming 2 e dall'afroitaliano Antar Marincola (figlio di Isabella Marincola, protagonista della storia) hanno fatto scuola. Io stessa, con i miei *Adua* e *Roma negata* (quest'ultimo in collaborazione con il fotografo Rino Bianchi) ho contribuito al dibattito. (…) Adesso i risultati si vedono in libreria. Non a caso un mio amico qualche settimana fa mi ha chiesto se il colonialismo stia diventando un settore editoriale.

In effetti basta farsi un giro in libreria per leggere i tanti titoli che sono usciti ultimamente su questo argomento, da *La malinconia dei Crusich* di Gianfranco Calligarich a *La grande A* di Giulia Caminito passando per *I fantasmi dell'impero* di Marco Cosentino, Domenico Dodaro e Luigi Panella, senza contare poi i diari di ex soldati (recentemente è uscito *Ti saluto, vado in Abissinia* di Stefano Prosperi, per Marlin) pubblicati da piccole case editrici, o i tanti approfondimenti saggistici.

(…) E dalla lista mancano le nuove uscite: *Sangue giusto* di Francesca Melandri, che unisce la storia del colonialismo al presente dei flussi migratori e l'attesissimo romanzo della scrittrice etiope-americana Maaza Mengiste»[5].

Per quanto riguarda il documentario italiano degli ultimi due decenni si vedano in questi Annali l'approfondito intervento di Leonardo De Franceschi, *Impero, "razza" e politiche della memoria nel documentario contemporaneo italiano. Una prospettiva postcoloniale*, oltre alle schede analitiche di Luca Ricciardi (su *Porrajmos, parole in musica* di Fabio Parente, Luca Ricciardi, Matteo Parisini, 2010 e su *Pagine nascoste* di Sabrina Varani, 2018) o di Alessandro Triulzi (*Oltremare* di Loredana Bianconi, 2016).

5. In «Internazionale» del 1 aprile 2017 all'indirizzo: https://www.internazionale.it/opinione/igiaba-scego/2017/04/01/italia-colonialismo-libri

Infine, oltre ai titoli analizzati possiamo ancora ricordare un'opera molto toccante, *Come un uomo sulla terra* (2008) di Andrea Segre, Riccardo Biadene e Dagmawi Yimer per altro visibile a tutti su YouTube. Oppure il docufilm *Debre Libanos* di Antonello Carvigiani per la regia e fotografia di Andrea Tramontano che ricostruisce la strage perpetuata tra il 21 e 29 maggio 1937 nel Monastero etiope, dopo l'attentato a Graziani, dove vennero trucidati più di duemila diaconi e pellegrini incolpevoli.

E di certo mi sono dimenticato tante oltre opere, ma non posso non citare, *last but not least*, ancora un lavoro toccante e di grande qualità come *1938. Diversi* di Giorgio Treves che chiude idealmente il cerchio del discorso portato avanti in questo nostro volume.

Bibliografia essenziale (a integrazione di quella di Maria Coletti)

L. Freddi, *Il cinema: il governo dell'immagine,* Roma, 1949 (1994).

C. Lizzani, *Il cinema italiano. Dalle origini agli anni ottanta*, Roma 1960, (1992).

C. Carabba, *Il cinema del ventennio nero*, Firenze 1974.

P. V. Cannistraro, *La macchina del consenso. Fascismo e mass media*, Roma-Bari 1975.

F. Savio, *Ma l'amore no*, Milano 1975.

E. G. Laura, *Il Centro sperimentale di cinematografia tra tradizione e riforma*, Roma 1976.

M. Argentieri, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Firenze 1979.

P. Bertetto, *La costruzione del cinema di regime: omogeneizzazione del pubblico e rimozione del negativo*, in *Il cinema italiano degli anni Cinquanta*, a cura di Giorgio Tinazzi, Venezia 1979, pp. 132-47.

F. Savio, *Cinecittà anni trenta*, 3 voll., Roma 1979.

R. Redi (a cura di), *Il cinema italiano sotto il fascismo*, Venezia 1979.

M. Mida, L. Quaglietti, *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, Venezia 1980.

V. Martinelli, *Il cinema muto italiano*, 4 voll., Roma 1980-81.

M. Cardillo, *Il Duce in moviola*, Bari 1983. Marcia Landy, *Fascism in film. The italian commercial cinema. 1931-1943*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

G. Gori, *Patria Diva*, Firenze 1988.

J. Gili (a cura di), *Le cinéma italien à l'ombre des faisceaux 1922-1945*, Perpignan 1990.

O. Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano,* vol. IV, 1934-1939, Venezia 2006.

A. Faccioli (a cura di), *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni trenta: la produzione e i generi*, Marsilio 2010.

E. G. Laura, A. Baldi (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI: 1940-1944, Venezia 2010.

R. Di Carmine *Italy Meets Africa. Colonial Discourses in Italian Cinema* Berna 2011.

L. Quaresima (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. IV 1924/1933, Venezia 2015.

Quando il cinema si fa regime. L'Istituto LUCE e l'oltremare fascista

Gianmarco Mancosu

«Il documento cinematografico che vi presentiamo (…) vi racconta con muta quanto irresistibile eloquenza quali furono i duri inizi della colonizzazione italiana in Libia e in che modo l'arabo, nomade e fannullone, fu educato dagli italiani alla scuola della civiltà e del lavoro. Dedichiamo questo documento a tutti coloro che si ergono a maestri di colonizzazione, dopo aver abbruttito interi popoli con alcool e col fucile».

Queste parole sono il commento pronunciato dalla voce fuori campo di un filmato prodotto dal LUCE sulla presenza italiana in Libia. Le prime frasi descrivono scene riprese in campo lunghissimo su di un panorama semi-desertico. Appena la voce narrante pronuncia la frase «l'arabo, nomade e fannullone, fu educato alla scuola della civiltà e del lavoro», si ha un netto cambio di prospettiva, con un dettaglio su alcuni cespugli fitti e spinosi che vengono però sradicati da alcuni contadini libici in modo da rendere quel terreno coltivabile. La cinepresa poi si allontana dai cespugli, mostrando un appezzamento di terreno questa volta percorso da agricoltori libici e da buoi trainanti aratri che dissodano il terreno. Questa narrazione filmica condensa la retorica della missione civilizzatrice italiana in Africa.

Visti questi contenuti, questo filmato avrebbe potuto trovare posto nella produzione cinegiornalistica e documentaristica sulla conquista dell'impero fascista, con particolare riferimento alla fase in cui montò il risentimento verso le nazioni definite 'plutocratiche' a seguito alle sanzioni imposte dalla Società delle Nazioni nel novembre 1935[1]. Quest'ultimo aspetto emerge anche dalla piccata critica,

1. A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale. La conquista dell'impero*, II, Milano, Mondadori, 1976, pp. 422-471; P. Terhoeven, *Oro alla Patria*, Bologna, Il Mulino, 2006;

neanche tanto indiretta, agli imperi francese e inglese con cui la voce fuori campo conclude il filmato. In realtà, questo film circolò nei cinema italiani diversi anni dopo la caduta dell'impero fascista: era infatti parte del Notiziario Nuova LUCE n. 20, prodotto nel tardo '46 dal rinnovato Istituto LUCE[2]. Questa particolare continuità di tematiche e immaginari invita ad una riflessione sulla potenza e pervasività delle immagini e dei discorsi sull'oltremare diffusi durante il ventennio fascista, e su come essi produssero eredità culturali e memorie filmiche non rimosse totalmente dalla peculiare decolonizzazione italiana[3]. Alla luce di queste riflessioni, questo saggio si propone di leggere in maniera combinata le modalità con le quali vicende politiche legate alla politica coloniale fascista emersero nella produzione cinematografica dell'Istituto LUCE. In questo modo, l'analisi della produzione e dei contenuti dei filmati sul Corno d'Africa e, in misura minore, sulla Libia sarà inquadrata all'interno delle dinamiche politiche e culturali della dittatura fascista. Inoltre, questa prospettiva aiuterà a focalizzare come immaginari e discorsi legati all'impero del fascismo siano riemersi subdolamente nell'Italia post-bellica, contribuendo a costruire una peculiare memoria parziale e acritica della stagione coloniale[4].

R. De Felice, *Mussolini il duce. Gli anni del consenso 1929-1936*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 597-757.

2. Notiziario Nuova LUCE n. 20, *Un raro documento cinematografico sulla colonizzazione italiana in Libia* (1946). Nonostante i tentativi di ritagliarsi un ruolo nell'Italia repubblicana e nel mercato cinematografico non-fiction, la nuova produzione LUCE tra il 1945 e 1947 soccombette soprattutto per mano della Settimana INCOM, che giocò la parte del leone nel mercato dell'informazione cinematografica tra la fine della Seconda Guerra Mondiale e la metà degli anni sessanta, cfr. L. Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980*, Roma, Editori Riuniti, 1980; A. Sainati (a cura di) *La settimana INCOM, cinegiornali e informazione negli* anni, Milano, Lindau, 2001; P. Bonifazio, *Schooling in Modernity. The Politics of Sponsored Films in Postwar Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2014.

3. A. Del Boca, *Gli italiani in Africa orientale. Nostalgia delle colonie*, Roma-Bari, Laterza, 1984; L. Pastorelli, *Una precoce decolonizzazione. Stampa e ambienti coloniali italiani nel secondo dopoguerra*, in «Studi Piacentini», 2000, 28, pp. 65-96; G. Rossi, *L'Africa italiana verso l'indipendenza,* Milano, Giuffrè, 1980.

4. F. Focardi, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della seconda guerra mondiale*, Roma-Bari, Laterza, 2013; J. Andall, D. Duncan (a cura di), *Memories and Legacies of Italian Colonialism*, Bern, Peter Lang, 2005. A. Morone, *La fine del colonialismo italiano tra storia e memoria,* in «Storicamente», 2016, 12, pp. 1-31; P. Jedlowski, *Memoria pubblica e colonialismo italiano*, in «Storicamente», 2011, 7, pp. 1-4; A. Triulzi,

Il fascismo e la propaganda cinematografica: gli esordi

La storia dell'Istituto LUCE e le vicende legate all'oltremare italiano furono correlate in maniera alquanto peculiare. Per questa ragione, guardare alle dinamiche produttive dei documentari e dei film d'attualità sull'Africa permette di riflettere su come il cinema venne irreggimentato al fine di divenire l'occhio del regime[5]. Inoltre, la ricostruzione del rapporto tra cinema fascista e oltremare sarà rivelatrice delle ambiguità che caratterizzarono l'espansionismo fascista, dello iato tra miti imperiali e realtà d'oltremare e della tensione tra le varie anime che ebbero un ruolo nell'orientare le politiche e le narrazioni coloniali.

La prima data significativa di questo percorso a cavallo tra politica coloniale e rappresentazioni filmiche è il 1924, anno in cui fu prodotto un documentario su una missione esplorativa nel Corno d'Africa. Questo film, intitolato *Aethiopia* (1924) non fu certamente il primo dei documentari scientifici e di viaggio prodotti in Italia[6]. Tuttavia, la sua storia è rilevante perché segnò la trasformazione di una piccola casa di produzione, il Sindacato d'istruzione cinematografica (SIC), nello strumento di propaganda preferito da Mussolini ovvero l'Istituto LUCE. Facendo un passo indietro, il SIC esisteva dai primissimi anni venti. Esso era animato dall'intraprendenza di Luciano De Feo, giornalista che diverrà figura importantissima all'interno della cinematografia educativa del ventennio. Per De Feo, il SIC doveva «istruire, educare attraverso il cinematografo (…) producendo e diffondendo pellicole culturali, didattico-educative e di propaganda»[7]. In maniera analoga a quanto fecero altre case produttrici di documentari, dopo la marcia su Roma il SIC si avvicinò all'Ufficio Propaganda del Partito Nazionale Fascista chieden-

---

Displacing the colonial event. Hybrid memories of postcolonial Italy, in «Interventions», 2006, 8, n. 3, pp. 430-443.

5. M. Argentieri, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Firenze, Vallecchi, 1979;

6. Si pensi ai documentari esotico-coloniali, naturalistici e scientifici di Luca Comerio o di Roberto Omegna che ebbero un discreto successo tra il 1910 e il 1920, cfr. P. Erbaggio, *Istituto Nazionale Luce: A National Company with an International Reach,* in G. Bertellini (a cura di), «Italian Silent Cinema: A Reader», Londra, John Libbey, 2013, pp. 221-231; M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, Venezia, Marsilio, 2008.

7. L. De Feo, *Come nacque l'Istituto Nazionale LUCE,* in «Lo schermo», 7, 1936, pp. 20-21.

do protezione e fondi[8]. In questa operazione di avvicinamento al fascismo emerge un'altra figura importantissima, ovvero Giacomo Paulucci di Calboli, Capo di gabinetto del Ministero degli esteri che lavorava a stretto contatto con Mussolini[9]. De Feo e Di Calboli erano amici di lunga data, entrambi avevano una formazione giornalistica ed erano vicini ad ambienti politico-intellettuali monarchici e liberali.

Di Calboli si sforzò di creare le condizioni affinché il Capo del Governo si persuadesse della bontà dell'iniziativa di De Feo. Nell'estate del 1924 il SIC realizzò le prime proiezioni pubbliche e gratuite di pellicole di propaganda proiettando, tra gli altri, il breve documentario *Dove si lavora per la grandezza dell'Italia*, breve filmato ripreso a palazzo Chigi nel luglio 1924 sull'attività politica quotidiana di Mussolini. Siamo nel pieno della crisi Matteotti e Mussolini si persuase che la cinematografia avrebbe potuto giocare un ruolo rilevante nell'edificazione del nascente stato totalitario. Le pellicole e il programma del SIC ottennero così gli appoggi desiderati: il duce suggerì un nuovo nome per il SIC, che divenne 'L'Unione Cinematografica Educativa' (LUCE). Diversi enti pubblici contribuirono al pacchetto azionario del nuovo Istituto, che venne formalmente posto sotto l'Ufficio Stampa e Propaganda della Presidenza del Consiglio dei Ministri e quindi sotto il controllo diretto di Mussolini.

Il neonato Istituto LUCE esordì all'Augusteo di Roma proprio con il documentario *Aethiopia*, basato sulle riprese della spedizione di Civinini nel Corno d'Africa. Secondo De Feo, quello fu uno dei primi prodotti «concepito giornalisticamente al servizio di un'idea»[10], il che significava che le immagini iniziarono ad essere vi-

8. M. Argentieri, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Firenze, Vallecchi, 1979; E. G. Laura, *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto* Luce, Roma, Ente dello spettacolo, 2000.

9. G. Tassani, *Diplomatico tra le due guerre. Vita di Giacomo Paulucci di Calboli Barone*, Firenze: Le Lettere, 2012; F. Lussana, *Il cinema educatore. Luciano De Feo direttore dell'Istituto LUCE*, in «Studi Storici», 4, 2015, pp. 935-961. Luciano De Feo proseguì il suo percorso professionale tra giornalismo e cinematografia, mentre Paulucci di Calboli entrò nel corpo diplomatico, lavorando a stretto contatto con il sottosegretario Salvatore Contarini e divenendo il tramite tra quest'ultimo e Mussolini, che assunse la guida del dicastero degli Esteri *ad interim*, cfr. R. De Felice, *Mussolini il fascista. La conquista del potere,* Torino, Einaudi, 1966, pp. 23-365.

10. L. De Feo, *Come nacque*… citata.

ste come strumentali al potere politico fascista. In *Aethiopia*, gli abitanti dell'Etiopia sono rappresentati quasi esclusivamente nella loro dimensione rurale e paiono incastonati in un panorama senza tempo. Campi lunghi e lunghissimi nonché i lenti movimenti di camera restituiscono l'immagine di un Africa che è misteriosa, affascinante e di fatto consenziente allo sguardo dominatore europeo. Queste scelte stilistiche senza dubbio incontrarono la domanda d'intrattenimento esotico ampiamente diffusa nei pubblici italiano ed europeo nei primi decenni del novecento. Allo stesso tempo, la diffusione di *Aethiopia* contribuì a rifocalizzare la società italiana su tematiche coloniali passate in secondo piano dopo la Prima Guerra Mondiale, di fatto segnando il percorso verso una politica imperiale tipicamente fascista che andò via via definendosi negli anni successivi.

La crisi del LUCE e la 'pacificazione' libica

La stretta totalitaria che Mussolini avviò nel gennaio del 1925 ebbe ripercussioni notevoli nel campo della politica coloniale nonché in quello della cinematografia educativa e d'attualità. Per quanto riguarda il secondo elemento, basti ricordare che a partire dal 1925 il LUCE divenne organo di Stato al quale ministeri e istituzioni avrebbero dovuto obbligatoriamente rivolgersi qualora avessero necessitato di filmati o fotografie. Tappe fondamentali sono poi il Regio Decreto n. 1000 (1926) che impose l'obbligo di proiezione dei filmati LUCE prima di ogni spettacolo cinematografico e la nascita del Giornale LUCE (1927), un cortometraggio d'attualità composto da numerosi servizi che raccontavano eventi italiani e dal mondo filtrati dal fascismo e dalla sua agenda politico-culturale.

Nel 1928 Luciano De Feo, fino ad allora direttore generale e anima del LUCE, venne chiamato a dirigere il neonato Istituto Internazionale Cinematografia Educativa[11]; ciò ebbe ripercussioni non positive nella vita dell'Istituto. Nonostante l'attenzione e le risorse che Mussolini destinò al suo organo propagandistico prediletto, i vari presidenti che guidarono l'Istituto (Filippo Cremonesi e Alessandro Sardi) non raggiunsero gli obbiettivi politico-propagandistici pre-

11. C. Taillibert, *L'Institut international du cinématographe éducatif. Regard sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, Parigi, L'Harmattan, 2000.

fissati dal regime, e l'Istituto iniziò un periodo di profonda crisi sia economica che di gestione[12].

Negli stessi anni, invece, la politica coloniale del fascismo divenne più spregiudicata, soprattutto per quanto riguarda il processo di stabilizzazione della colonia libica, le cui regioni mediterranee furono conquistate dall'Italia nel 1911-12. Tra il 1928 e il 1931 si concretizzò la cosiddetta 'pacificazione' della colonia, a lungo pianificata e messa poi in pratica con metodi militari brutali tra i quali la deportazione di migliaia di libici in veri e propri campi di concentramento dove vissero in situazioni disumane[13]. Per queste ragioni, l'azione in Libia non fu un semplice maquillage stilistico della precedente politica coloniale condotta dai governi precedenti, ma fu la prima vera e propria impresa fascista chiamata a riflettere i miti della potenza militare, dello Stato forte e dell'eredità dell'impero romano. Così facendo, il fascismo voleva mostrare agli italiani che la sua azione d'oltremare avrebbe trasformato l'Italia da nazione 'mutilata' a impero mediterraneo con un suo modello di civilizzazione.

Gli sguardi del LUCE sulla guerra di Libia, sebbene prodotti nel periodo più difficile dell'Istituto, riflessero queste tematiche: in particolare, è interessante notare come un altro documentario di Guelfo Civinini condensi l'apologia militaristica legata alla conquista libica. In *Soldati d'Africa*, l'esotismo che caratterizzò *Aethiopia* lascia il posto all'esaltazione dei reparti militari italiani e, più in generale, della soluzione bellica come strumento principale di conquista coloniale, un *modus operandi* che verrà usato in maniera ancora più violenta appena pochi anni dopo, in occasione della guerra d'Etiopia[14].

Dalla Libia all'Etiopia

Nei primissimi anni trenta la Libia fu brutalmente 'pacificata'. Durante quel processo le ambizioni e i miti imperiali del fascismo

12. E. G. Laura, *Le stagioni dell'aquila*… citata.
13. N. Labanca, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 140-141.
14. G. Civinini, *Soldati d'Africa* (1931). Sulla riconquista libica, cfr. A. Del Boca, *Gli italiani in Libia*, Milano, Mondadori, 1997; G. Rochat, *Guerre italiane in Libia e in Etiopia 1921-1939*, Treviso, Gaspari, 1991.

andarono diffondendosi sempre di più nella società italiana. Tuttavia, l'obbiettivo imperiale del fascismo era un altro, ovvero la conquista dell'impero etiopico in modo da vendicare la sconfitta subita ad Adua nel 1896. È interessante notare come il controllo praticamente totale della macchina propagandistica e la definizione di un programma per la realizzazione del grande obiettivo della politica espansionistica fascista seguirono percorsi per certi versi paralleli, che conversero in vista della guerra del 1935. Per quanto riguarda la preparazione alla guerra d'Etiopia, Bahru Zewde ha osservato che già dalla fine degli anni venti, parallelamente alla stipula del Trattato di pace ed amicizia italo-etiopico del 1928 e all'impresa sanguinaria della Libia, il governo fascista aveva in mente un disegno ben più aggressivo rispetto a quello predisposto a fine ottocento che portò alla sconfitta di Adua[15]. Secondo Renzo De Felice, i primi piani d'invasione dell'Etiopia furono stilati nel 1932, e nei due anni successivi numerose furono le riunioni preparatorie in cui si focalizzarono le modalità d'intervento militare[16]. Italia ed Etiopia erano entrambi membri della Società delle Nazioni, per questa ragione l'Italia delineò la possibilità di provocare un incidente diplomatico in modo da non poter essere accusata di aggressione. L'incidente di frontiera che avvenne nel dicembre 1934 tra esercito italiano e forze anglo-etiopiche nell'oasi somala di Ual-Ual fu il movente perfetto per attivare quel processo che avrebbe portato alla «distruzione delle forze armate abissine e la conquista totale dell'Etiopia»[17]. Da quel momento in poi, tutto lo stato fascista si mobilitò per preparare militarmente e propagandisticamente la nazione alla conquista dell'impero[18].

Sempre tra i primissimi anni trenta e il 1935 notevoli novità interessarono la produzione dell'Istituto LUCE: da un punto di vista

15. B. Zewde, *A history of modern Ethiopia, 1855–1974,* Addis Abeba, Addis Ababa University Press, 1991.

16. R. De Felice, *Mussolini il duce. Gli anni del consenso (1929-1936)*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 603-609.

17. Parole di Benito Mussolini del 30 dicembre 1934, citate in N. Labanca, *Oltremare*, op. cit., p. 187. Per un approfondimento sull'incidente di Ual-Ual, cfr. A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale. La conquista dell'impero*, Roma-Bari, Laterza, 1976, pp. 245-291, voll. 1; R. Cimmaruta, *Ual-Ual,* Genova, CLU, 2009.

18. A. Mignemi, *Immagine coordinata per un impero. Etiopia 1935*-1936, Torino, Gruppo editoriale Forma, 1984; V. Deplano, *L'Africa in casa. Propaganda e cultura coloniale nell'Italia fascista*, Firenze, Le Monnier, 2015.

tecnico l'introduzione del sonoro nel 1931 segnò una vera e propria rivoluzione nel mercato cinematografico. Da un punto di vista politico e organizzativo, la produzione LUCE si sintonizzò sempre più con l'oramai palese stretta totalitaria: erano quegli gli anni in cui il fascismo irreggimentò la società e la vita pubblica italiane e in cui si consolidarono le politiche fasciste, grazie anche ad un controllo sempre maggiore sulla società, sulla cultura e sull'informazione[19]. I cinegiornali LUCE divennero strumenti precipui per diffondere lo sguardo fascista sulla realtà e per orientare l'opinione pubblica: essi portarono sugli schermi l'esaltazione delle poliedriche attività del duce, le realizzazioni del fascismo, le adunate oceaniche, in poche parole l'immagine di un'Italia che andava fascistizzandosi[20].

Nonostante il ruolo fondamentale di cui il LUCE era investito, la gestione fallimentare di Alessandro Sardi (1929-1932) portò all'esautorazione dello stesso e al commissariamento dell'Istituto, guidato per alcuni mesi da Ezio Maria Gray (1932-1933)[21]. Sostituto del commissario Gray fu scelto il marchese Giacomo Paulucci di Calboli, che così ritornò ad occuparsi del LUCE dopo averne facilitato la statalizzazione nel tardo 1924 e dopo l'esperienza di vice-segretario generale della Società delle Nazioni a Ginevra[22]. Sebbene Paulucci di Calboli avesse limitate competenze in materia cinematografica, Mussolini gli affidò la presidenza dell'Istituto con l'obbiettivo risanarne i conti e dargli una gestione più razionale. Così facendo, il LUCE sarebbe divenuto ancora più efficiente e totalmente asservito ai numerosi obbiettivi politici del regime, tra i quali spiccava la conquista dell'impero.

---

19. R. De Felice, *Mussolini il duce. Gli anni del consenso (1929-1936),* op. cit., pp. 216-248; Philippe V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 77; A. Aquarone, *L'organizzazione dello stato totalitario,* Einaudi, Torino, 1995; P. Ferrara e M. Giannetto, *Il ministero della cultura popolare. Il ministero delle poste e telegrafi,* in G. Melis (a cura di), «L'amministrazione centrale dall'Unità alla Repubblica. Strutture e dirigenti», Bologna, Il Mulino: 1992, pp. 25-29.
20. P. Sorlin, *Italian National Cinema 1896-1996*, Londra, Routledge, 1996, p. 52.
21. M. Argentieri, *L'occhio del regime,* op. cit., pp. 42-44; Federico Caprotti, *Information management and fascist identity. Newsreels in fascist Italy,* in «Media History», 2005, 11, 3, pp. 177-191.
22. G. Tassani, *Diplomatico tra le due guerre...* op. cit. p. 127-177.

Il Reparto fotocinematografico Africa orientale

Tra l'incidente di Ual-Ual (fine 1934) e l'invasione dell'Etiopia (ottobre 1935), in Italia si assistette al «primo vero collaudo di quella gigantesca macchina definita 'organizzazione della nazione per la guerra'» che mirava alla crescita del consenso e all'indirizzamento del discorso coloniale secondo le traiettorie volute dal fascismo[23]. Esempio di ciò fu l'elevazione al rango di Ministero del Sottosegretariato per la Stampa e Propaganda (giugno 1935), guidato da Galeazzo Ciano. Sempre in giugno, fu costituito l'ufficio africano del Ministero della Stampa e della Propaganda, l'Ufficio Stampa e Propaganda Africa Orientale (USPAO) di Asmara, che aveva compiti di coordinamento delle notizie e della propaganda da e per il fronte africano[24].

Il LUCE e i suoi film ebbero un ruolo fondamentale nell'attivare la mobilitazione nazionale verso la guerra imperiale. Per questa ragione, già dal luglio 1935 alcuni operatori cinematografici sbarcarono all'Asmara su richiesta dell'USPAO. Tuttavia, vista l'importanza politico-diplomatica della guerra che andava ad iniziare, Mussolini in persona decise di costituire un servizio fotocinematografico autonomo in vista della campagna d'Etiopia. Nel settembre 1935 nacque il 'Reparto fotocinematografico LUCE per l'Africa Orientale' (RAO), dotato di personale e risorse fornite principalmente dall'Istituto stesso, ma anche da altre istituzioni coinvolte nella propaganda coloniale come i ministeri militari (Marina, Aeronautica), dai ministeri delle Colonie, della Stampa e Propaganda, e dalla Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale[25].

Capo del reparto era il Presidente dell'Istituto LUCE Giacomo Paulucci di Calboli, che ne dirigeva l'attività da Roma insieme ad un comitato tecnico interministeriale formato dai membri delle citate istituzioni coinvolte nella propaganda coloniale. Nella capitale

23. A. Mignemi, *La militarizzazione psicologica e l'organizzazione della nazione per la guerra*, in P. Ortoleva, C. Ottaviano (a cura di), «Guerra e mass media. Strumenti e modi della comunicazione in contesto bellico», Liguori, Napoli 1994, p. 75, concetti questi ampiamente sviluppati da Mignemi anche in *Immagine coordinata*… citata.
24. G. Mancosu, 'L'Istituto LUCE nella guerra d'Etiopia', in S. Pisu (a cura di), *War movies. Interpretazioni storiche del cinema di Guerra,* Milano, ACIES, 2015, pp. 205-224.
25. G. Mancosu, *L'impero visto da una cinepresa*, in V. Deplano, A. Pes (a cura di), *Quel che resta dell'impero. La cultura coloniale degli italiani,* Milano: Mimesis, 2014, pp. 259-278.

eritrea venne installata la sezione operativa del RAO, guidata da Luciano De Feo e composta da circa 15 persone tra operatori e tecnici. Nell'esplicare la sua azione di ripresa dell'avanzata bellica, il braccio operativo doveva sottostare alle disposizioni dell'Alto commissariato militare e dell'ufficio asmarino del Ministero della Stampa e della Propaganda. Tutta la parte legata alla scelta del materiale che poi sarebbe confluito nei cinegiornali veniva effettuata a Roma, insieme alla censura[26]. Il reparto di montaggio e produzione romano (basato nella sede del LUCE in via Santa Susanna e poi, a Cinecittà) produceva i filmati col negativo girato in Africa, che non di rado era montato insieme al negativo conservato negli archivi LUCE o prodotto da case straniere.

I cinegiornali e i documentari sull'Africa Orientale Italiana

La produzione cinematografica per una guerra che si svolgeva lontano dai confini italiani non era di semplice realizzazione per svariati motivi: questi possono ricondursi alle difficoltà logistiche legate all'avanzata militare sul fronte tigrino, ma anche ai rapporti non sempre armonici tra le varie amministrazioni che concorrevano alla produzione dei cinegiornali. Per tutte queste ragioni e nonostante la volontà di costruire filmati spettacolari, le pellicole sulla guerra d'Etiopia di spettacolare ebbero ben poco. Nonostante le precise e numerose disposizioni impartite dai comandi militari e dai vertici propagandistici, le immagini di guerra combattuta furono rare[27]. Fanno eccezione quelle scene in cui l'esercito colpisce le posizioni nemiche con armi aeree o con i missili da terra; esse paiono quasi minimizzare la violenza dell'avanzata, che viene ripresa in maniera distaccata e completamente incentrata sull'esaltazione della tecnologia e della volontà fasciste[28]. Il famoso documentario *Il cammino*

26. *Ibid.*, pp. 263-267. Si veda anche C. D'Errico, *Il Luce in AO,* in «Lo Schermo», 1936, 4, pp. 11-13; M. Argentieri, *L'occhio del regime…* cit., pp. 111-130; E. G. Laura, *Le stagioni*, cit., pp. 125-142.

27. G. Mancosu, *L'impero visto da una cinepresa*, citata.

28. Si vedano, ad esempio, il documentario LUCE 'Reparti Avanzati', (1936); Giornale LUCE B0759, *Vita quotidiana in un campo militare italiano in Africa Orientale* (2 ottobre 1935); Giornale LUCE B0784, *L'organizzazione dei servizi logistici per il rifornimento dell'esercito dei legionari in Africa* (20 novembre 1935); Giornale LUCE B0835, *La*

degli eroi di Corrado d'Errico è la perfetta sintesi di questo aspetto: la guerra pare quasi non essere guerra, ma un'avanzata spedita nella quale la difficoltà maggiore risiede nella conquista del panorama naturale, mostrato come unico ma superabile ostacolo all'avanzata tecnologica e civilizzatrice dell'Italia fascista[29].

Nonostante questi sforzi, le varie fasi della guerra e il successivo racconto dell'impero fascista offrirono una descrizione cinematografica che risultò scarsamente accattivante agli occhi delle gerarchie fasciste. Controprova di ciò furono le svariate critiche mosse ai film sull'impero indirizzate a Paulucci di Calboli, malumori che provennero dai vertici del Ministero della Stampa e Propaganda (Dino Alfieri, Galeazzo Ciano), da altri ministeri militari, da giornalisti e da esponenti di spicco del PNF (come il podestà di Addis Abeba Guido Boidi). In termini generali, questo malcontento era suscitato dal fatto che i film LUCE girati nel Corno d'Africa erano poco coinvolgenti e avrebbero avuto scarsa presa propagandistica. Il LUCE cercò di ovviare a queste critiche con una speciale rubrica intitolata 'Le Cronache dell'impero', supplementare ai Giornali LUCE, chiamata a raccontare agli italiani le potenzialità economiche e le caratteristiche geografiche, etnografiche, e sociali dell'impero fascista[30].

Il racconto dell'impero prodotto dal LUCE cercò di rendere epica un'impresa che risultò essere poco gloriosa, anche per via della resistenza etiopica che subito si organizzò per combattere la colonizzazione italiana. La stragrande maggioranza degli etiopici, a dispetto di scene in cui erano mostrati felici di diventare sudditi italiani[31],

---

battaglia per la conquista del massiccio dell'Amba Aradam sul fronte eritreo (19 febbraio 1936); Giornale Luce B0845, *L'avanzata delle truppe italiane e dei Dubat sul fronte somalo,* (4 Marzo 1936).

29. C. D'Errico, *Il cammino degli eroi,* (1936); sulla conquista del panorama naturale africano, cfr. F. Caprotti, *The invisible war on nature: the Abyssinian war (1935–1936) in newsreels and documentaries in fascist Italy,* in «Modern Italy», 2014, 19, 3, pp. 181-205.

30. G. Mancosu, *L'impero visto da una cinepresa*, cit., pp. 267-275.

31. Giornale LUCE B0778, *Al Forte di Adigrat il generale Santini da il benvenuto al Maresciallo Badoglio e al Sottosegretario alle colonie, on. Lessona. Incontro con Hailé Selassié Gugsà, nominato Ras del Tigrai per la sua totale sottomissione* (6 novembre 1935); Giornale LUCE B0783, '*Manifestazioni di consenso nel Tigrai, separatosi dagli scioani, dopo l'occupazione da parte degli italiani*, (20 novembre 1935); Giornale LUCE B0804, *L'arrivo del maresciallo Badoglio a Massaua e il suo trasferimento successivo ad Asmara*, (24 dicembre 1935); Giornale LUCE B0898, *La popolazione indigena offre i propri servigi alle truppe coloniali italiane di stanza a Debra Brehan in Etiopia* (10 giugno 1936), Cinegiornale LUCE

era in realtà decisa a combattere i progetti coloniali fascisti con ogni mezzo[32]. Le difficoltà di controllo del territorio africano e la strenua resistenza etiopica, così come i numerosi massacri perpetrati dai militari fascisti, non trovarono posto nei filmati, mascherando la realtà di un impero fragile e disorganizzato. L'elemento africano, quando presente, era prono a subire la missione civilizzatrice fascista. Le popolazioni erano incastonate nel panorama naturale e riprese attraverso uno sguardo esotico e al contempo erotico che implicitamente invitava gli italiani, rinnovati nella loro forza virile dal fascismo, alla conquista militare e sessuale delle terre e delle popolazioni che lì vivevano[33]. L'attenzione morbosa verso i tratti 'primitivi' e le scene su corpi nudi o malati negavano ogni forma di dignità umana e sociale alle genti africane. Esse erano rappresentate come indifese davanti all'avanzata italiana ma al contempo desiderose di essere redente e incluse nel più basso livello della gerarchia razziale designata dal regime e istituzionalizzata dal 1937[34].

Lo sguardo della cinepresa costruì e diffuse un impero totalmente funzionale alle esigenze politiche e culturali del regime. La guerra e l'impero furono raccontati non tanto come confronto-scontro militare, ma come prove da vincere per corroborare virtù e miti tutti interni al discorso fascista. Secondo questa prospettiva, lo strumento militare e l'operosità fascista non portarono distruzione ma sempli-

B0898 del 5 agosto 1936, cg. B1040 del febbraio 1937.

32. Sulla resistenza etiopica, si veda A. Behre, *Revisiting resistance in Italian-occupied Ethiopia: The Patriots' Movement (1936□1941) and the redefinition of post-war Ethiopia,* in G. Jan Abbink, M. De Bruijn, K.V Walraven (a cura di) «Rethinking Resistance: Revolt and Violence in African History», Leiden, Brill, 2003, pp. 87-113.

33. R. Ben Ghiat, *Envisioning modernity: desire and discipline in the Italian fascist film,* in «Critical Inquiry», 1996, 23, 1, pp. 109-144; R. Ben Ghiat, *Italian fascism's empire cinema,* Bloomington e Indianapolis, Indiana University press, 2015.

34. Sulla legislazione razziale varata per le colonie, che di fatto ispirò le normative antisemite del 1938-1939, si vedano O. De Napoli, *La prova della razza. Cultura giuridica e razzismo in Italia negli anni Trenta*, Firenze, Le Monnier, 2009; N. Poidimani, *Difendere la 'razza': Identità razziale e politiche sessuali nel progetto imperiale di Mussolini*, Roma, Sensibili alle Foglie, 2009; F. Cassata, *'La Difesa della razza.' Politica, ideologia e immagine del razzismo fascista*, Torino, Einaudi, 2008; G. Stefani, *Colonia per maschi. Italiani in Africa Orientale: una storia di genere*, Verona, Ombre Corte, 2007; G. Barrera, *Dangerous Liaisons. Colonial Concubinage in Eritrea 1890-1941*, Evanston, Northwestern University, 1996; B. Sòrgoni, *Parole e corpi. Antropologia, discorso giuridico e politiche sessuali interrazziali nella colonia Eritrea (1890-1941)*, Napoli, Liguori, 1998.

cemente resero concreta una superiorità che era tecnologica, morale, civile e razziale. I numerosi filmati prodotti dal Reparto Africa Orientale del LUCE svilupparono questi discorsi con multiformi tematiche e immaginari, che di fatto corrispondevano alle esigenze spesso contrastanti imposte dagli attori chiamati a partecipare alla propaganda coloniale. Tuttavia, il filo conduttore presente in questa produzione filmica fu la volontà di mostrare la presenza civilizzatrice degli italiani in Africa, il cui livello di esaltazione fu direttamente proporzionale all'abiezione subìta dalle popolazioni e dalle culture locali.

Epilogo. La memoria filmica dell'impero tra repressione e selezione

I discorsi e le narrazioni filmiche prodotte dal LUCE e diffuse in maniera martellante tra il 1935 e il 1940 andarono a costruire un archivio culturale del colonialismo che di fatto fu resiliente alla perdita delle colonie, avvenute all'interno sconvolgimenti epocali quali la caduta del fascismo e la II° Guerra Mondiale. Sebbene le questioni coloniali divennero una nota sempre più marginale nell'agenda politica e sociale dell'Italia repubblicana, il destino delle ex-colonie ebbe un'eco non trascurabile nei dibattiti politici e nell'informazione a stampa e cinematografica, e il cinegiornale citato all'inizio di questo saggio ne è esempio. Questo perché la perdita delle colonie per mano degli eserciti alleati tra il 1941 e 1943 lasciò aperte numerose questioni legate agli italiani residenti in Africa e ai relativi interessi economici e politici ancora in essere. In questo senso si può interpretare lo sforzo diplomatico fatto dai Governi d'unità nazionale al fine di preservare una forma d'influenza in quelli che ormai erano ex-possedimenti[35].

Durante questa peculiare decolonizzazione, i discorsi prodotti durante la stagione dell'Africa Orientale Italiana ebbero una sorte

35. N. Labanca, *Oltremare*… op. cit., p. 429; A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale. Nostalgia*… citata; A. Del Boca, *L'Africa nella Coscienza degli Italiani,* Milano, Mondadori, 2002; P. Pastorelli, *Il ritorno dell'Italia nell'occidente. Racconto della politica estera italiana dal 15 settembre 1947 al 21 novembre 1949,* Milano, Led, 2009; A. Morone (a cura di), *La fine del colonialismo italiano. Politica, società e memorie*, Firenze, Le Monnier, 2019.

ambigua. Da un lato, le violenze e il razzismo coloniale che caratterizzarono l'impero fascista non subirono una revisione critica a livello politico e sociale[36]; dall'altro alcuni contenuti e immagini furono risemantizzati al fine di mostrare l'operosità italiana in Africa, supportando così la rivendicazione attraverso la quale l'Italia postbellica cercò di tornare in Africa. Sebbene il glossario politico-diplomatico che descriveva il rinnovato rapporto tra l'Italia e le sue ormai ex-colonie iniziò ad orientarsi su temi più vicini all'autodeterminazione e alla cooperazione[37], i discorsi (e spesso il negativo) dei film sulle ex-colonie rimasero quelli del passato fascista[38]. I filmati prodotti dal LUCE durante il fascismo, lungi dall'esaurire la loro funzione alla caduta del regime, hanno così contribuito alla costruzione di quell'immaginario collettivo auto-assolutorio attraverso cui la società e la politica italiane hanno ricordato (o meglio rimosso) quella stagione, contribuendo a tutta una serie di strategie del silenzio che hanno inibito una presa di coscienza diffusa sugli aspetti più ambigui e violenti della presenza italiana in Africa.

36. A. Morone, *I custodi della memoria. Il comitato per la documentazione dell'opera dell'Italia in Africa*, in «Zapruder», 2010, 23, pp. 25-38.

37. A. Pes, *Coloni senza colonie. La Democrazia Cristiana e la decolonizzazione mancata,* in V. Deplano, A. Pes (a cura di), «Quel che resta dell'impero. La cultura coloniale degli italiani», op. cit., pp. 417-419;

38. D. Baratieri, *Memories and Silences Haunted by Fascism. Italian Colonialism MCMXXX - MCMLX*, Bern, Peter Lang, 2010; C. Ottaviano, *Coloniali. I documentari LUCE e la Settimana INCOM*, in «Zapruder», 2010, 23, pp. 9-23; M. Zinni, *Una lettera dall'Africa. Il colonialismo italiano nel cinema del dopoguerra, 1945-1960*, in «Contemporanea», 2016, 19, 1, pp. 69-99.

Cinema coloniale italiano: l'Africa immaginata

Maria Coletti

Ricordando l'emanazione delle leggi razziali e la sua conseguente esclusione dalla scuola elementare che frequentava, Liliana Segre ha più volte ricordato come l'avesse ferita in particolare l'indifferenza e la totale mancanza di empatia mostrate dalla sua maestra. «Non l'ho deciso io»: queste parole ci ricordano che oggi come allora è spesso il ricorso alla "legge" o alla "legalità" ad essere usato come scusa, per continuare il mito tossico degli "Italiani brava gente" che ha per decenni rimosso i crimini del regime fascista attuati in patria e nelle colonie africane (e non solo). Una rimozione che ha agito in parte anche in campo cinematografico, minimizzando, in quanto esigua, la produzione cinematografica coloniale, non considerando che è invece il non detto, ciò che viene rimosso o celato nei film, ad essere ancor più rivelatore di un immaginario coloniale potente: lo spostamento nell'altrove temporale o spaziale della terra africana rivela la violenza e le asimmetrie di un potere razzista e sessista attuato nelle colonie prima ancora che in patria e che ha permeato e continua a permeare il nostro immaginario.

Nel corpus cinematografico coloniale si possono far rientrare in tutto dodici titoli, se consideriamo come date di riferimento il 1935 (anno dell'aggressione all'Etiopia) e il 1942 (anno in cui, dopo la perdita dell'Impero nel 1941, iniziano le operazioni di rimpatrio degli italiani dall'AOI): *Aldebaran* (Alessandro Blasetti, 1935); *Passaporto rosso* (Guido Brignone, 1935); *Il grande appello* (Mario Camerini, 1936); *Lo squadrone bianco* (Augusto Genina, 1936); *Scipione l'Africano* (Carmine Gallone, 1937); *Sentinelle di bronzo* (Romolo Marcellini, 1937); *Luciano Serra pilota* (Goffredo Alessandrini, 1938); *Sotto la croce del Sud* (Guido Brignone, 1938); *Abuna Messias* (Goffredo Alessandrini, 1939); *Piccoli naufraghi* (Flavio Calzavara, 1939); *Giarabub* (Goffredo Alessandrini, 1942); *Bengasi* (Augusto Genina, 1942).

Personaggi e temi africani appaiono però già in diversi film dei

primi due decenni del Novecento, con alcuni esempi particolarmente significativi come *Zuma* di Baldassarre Negroni (1913) e *Salambo* di Domenico Gaido (1914). Se l'Italia è presente in Africa già dalla fine dell'Ottocento (nel 1890 nasce ufficialmente la colonia Eritrea), è soprattutto verso la fine degli anni Venti del Novecento che la strada verso la "normalizzazione" della cultura coloniale si può dire avviata in Italia, ed è presente anche in film che apparentemente si pongono in maniera diversa nei confronti dell'Africa e degli africani. Come dimostra il caso di *Kif Tebbi* e *Siliva Zulu*, entrambi del 1928, che anticipano molti dei *topoi* coloniali.

In *Kif Tebbi* di Mario Camerini il punto di vista è quello di un giovane notabile della Tripolitania e della sua storia d'amore con una giovane nomade (anche se tutti i personaggi principali sono interpretati in realtà da attori italiani). Una interessante lettura della studiosa Ruth Ben Ghiat[1] mette in evidenza come il protagonista Ismail sia all'inizio perso tra due culture, con molte pose alla Rodolfo Valentino, mentre alla fine del film, nella sua sottomissione al dovere militare, assomigli definitivamente a Mussolini. Ben-Ghiat sottolinea anche gli aspetti più innovativi di un film in cui gli italiani sono completamente assenti dalla storia, ma quello che più ci interessa è che *Kif Tebbi* può anche essere letto tra le righe come una storia di addomesticamento del femminile e della terra coloniale, attraverso la metafora delle due sorelle nomadi che vagano nel deserto e sono destinate alla morte o alla sottomissione all'ordine maschile.

Quanto a *Siliva Zulu*, realizzato nel 1928 da Attilio Gatti e Gianni Vitrotti, si tratta di uno dei primi film a lavorare con un intero cast di indigeni: il film è recitato da attori africani non professionisti, scelti fra uomini e donne dello Zululand, e presentato come un documentario etnografico sul matrimonio di due giovani di una tribù di Durban, nel Natal. Nonostante l'apparente genuina curiosità per le popolazioni che riprende, in *Siliva Zulu* è innegabile il pregiudizio con cui lo sguardo italiano si rivolge paternalisticamente a un "popolo selvaggio e primitivo". Soprattutto è importante contestualizzare quello sguardo: il film viene infatti realizzato nel corso di una di quelle spedizioni esplorative e pseudo-scientifiche tanto in voga

1. *Italian Fascism's Empire Cinema: Kif tebbi, The Conquest of Libya, and the Assault on the Nomadic* in Sandra Ponzanesi, Marguerite Waller (a cura di), *Postcolonial cinema studies*, London, New York, Routledge, 2011, pp. 20-31.

all'epoca, guidata dal famigerato Lidio Cipriani, che fu poi, dieci anni più tardi, tra i firmatari del Manifesto della Razza pubblicato su "Il Giornale d'Italia" del 14 luglio 1938.

Se ci concentriamo sul corpus coloniale tra il 1935 e il 1942, possiamo evidenziare due gruppi di film, incentrati su una parabola maschile, improntata a redenzione, eroismo e sacrificio, e su una parabola femminile, fatta di conquista e addomesticamento, anche se le donne sono raramente protagoniste e solo in due casi sono donne indigene: la coproduzione italofrancese *Jungla nera* (Jean-Paul Paulin, 1936), in cui la donna indigena è interpretata da una vera somala, e *Sotto la croce del Sud*, in cui invece la protagonista è l'attrice Doris Duranti nei panni di una "madama" meticcia e che già in *Sentinelle di bronzo* recitava in blackface, nei panni di una somala. Numerosi sono gli esempi di film coloniali in cui emerge l'eroismo maschile. In film come *Lo squadrone bianco*, *Il grande appello*, *Luciano Serra, pilota* e *Giarabub* i protagonisti italiani compiono una sorta di conversione dal comportamento individuale all'azione collettiva, dall'egoismo alla dedizione assoluta alla patria, anche attraverso il sacrificio totale e la morte, spesso grazie all'esempio dei figli. In questa parabola eroica, i protagonisti maschili si muovono sullo sfondo di una massa indigena indifferenziata, dalla quale emerge al massimo qualche esempio di attendente o di ascaro fedele, totalmente dipendente dal suo padrone.

Un altro tipo di archetipo narrativo coloniale è quello basato sull'esotismo e sulla rimozione del femminile, ridotto a metafora della terra d'oltremare da desiderare e da conquistare, nell'ambito della missione civilizzatrice fascista (*Scipione l'Africano*, *Sentinelle di bronzo*, *Abuna Messias*), oppure elevato al ruolo di protagonista, ma solo per evidenziarne la parabola di sofferenza e di espiazione, quasi per dover scontare la colpa di aver visto, prima degli uomini, i segni della inevitabile sconfitta (*Bengasi*). Nella quasi totalità dei film coloniali, dunque, i protagonisti e soggetti portatori di sguardo sono maschi italiani bianchi: le soggettività delle persone colonizzate come delle donne (italiane o africane allo stesso modo) sono totalmente ignorate, per essere trattate, a parte rarissime eccezioni, come paesaggio, come sfondo esotico o come oggetto del desiderio di conquista maschile.

Riguardo alla presenza femminile, quasi invisibile e insieme rivelatrice, è interessante esaminare il dittico di Genina composto da *Lo squadrone bianco* e *Bengasi*, due film che sono agli opposti e

che proprio per questo si richiamano: una assenza/rifiuto totale del femminile nel primo caso, una presenza dominante delle donne come protagoniste nel secondo, anche se vittime della guerra.

La forza de *Lo squadrone bianco* sta tutta nella sapienza con cui il regista romano lavora per sottrazione e per astrazione, costruendo un dramma che dagli stilemi noir iniziali si trasforma in un film epico sulla forza redentrice del deserto. Genina oppone spazialmente e simbolicamente due mondi: la decadenza del mondo femminile, urbano e alto borghese (rappresentato dalla fidanzata del protagonista), e la rigenerazione offerta dal deserto e dalla vita coloniale fatta di dovere, sacrificio e cameratismo maschile. Una contrapposizione che viene resa da una serie di opposizioni dialettiche che danno una forma circolare al film: notte/giorno, interno/esterno, buio/luce, mondo femminile/mondo maschile, città/deserto, amore passionale/amicizia virile. Il film inizia di notte, con il protagonista folle di passione che guida spericolato in una strada buia, e termina di giorno, nella luce accecante del deserto, con un camera-car in soggettiva della fidanzata che si allontana per sempre, lasciando il protagonista alla sua amata terra coloniale. *Lo squadrone bianco* riprende dunque il topos della legione straniera (una delusione amorosa che conduce il protagonista verso terre lontane) e lo porta all'eccesso, mostrando la sublimazione della passione amorosa attraverso la redenzione offerta dalla conquista coloniale. La struttura simbolica del film narra in realtà una doppia storia di passione, morte e resurrezione: simbolica per il tenente Ludovici (interpretato da Antonio Centa, che seppellisce il suo passato e rinasce a nuova vita attraverso le prove affrontate nel deserto) e reale per il capitano Santelia (interpretato da Fosco Giachetti, che veglia "paternamente" sulla redenzione del giovane compagno, cui lascerà in eredità con la sua morte un esempio eroico da seguire). Una storia d'amore virile in terra coloniale, accentuata dall'astrazione con cui viene raffigurata l'idea del nemico, quasi più interiore che realmente esistente.

Bengasi è all'estremo opposto di *Lo squadrone bianco* e rappresenta anche l'altra faccia della medaglia di *Sotto la croce del Sud*, essendo l'unico film coloniale a mettere in scena le donne italiane nella AOI, tanto decantate dalla propaganda quanto assenti sugli schermi e nella vita politica reale. La terra coloniale è considerata come un diverso tipo di spazio, con profonde implicazioni per le "donne moderne": ostacolate in patria, ma mitizzate nella terra di frontiera coloniale. Anche se, nella realtà, alla donna viene riservato un ruolo

tradizionale, di moralizzazione, e la sua presenza nelle colonie viene invocata per impedire la relazione sessuale tra i coloni italiani e le indigene e dunque l'incrocio tra le razze. Questa contraddizione del ruolo femminile in colonia è portata all'estremo da Genina, per cui, dietro l'apparente preminenza dei protagonisti maschili, sono le donne ad essere le vere eroine del film. Il cap. Berti (Fosco Giachetti) obbliga la moglie Carla (Maria Tasnady), che non vuole, a lasciare Bengasi, ma nel tragitto il figlioletto viene ferito a morte. L'ufficiale Filippo (Amedeo Nazzari), una spia al servizio degli italiani, convince la giovane ricercatrice chimica Giuliana (Vivi Gioi) a sposarlo, ma viene arrestato dagli inglesi. Una vecchia contadina (Amelia Rossi Bissi) torna alla sua fattoria con il figlio cieco (Carlo Tamberlani) e scopre che gli inglesi gli hanno ucciso il marito. La giovane prostituta Maria detta Fanny (Laura Redi) si redime rischiando la vita per un soldato ferito (Fedele Gentile), che le promette di sposarla al ritorno in Italia. Queste quattro storie di eroismo al femminile corrispondono a diverse tipologie femminili in colonia: la donna "moralizzatrice", moglie e madre (Carla e la vecchia rurale); la "donna nuova", dedita, come l'uomo nuovo, al dovere e alla patria e "asessuata" (Giuliana); la donna perduta, che si redime per amore (Maria/Fanny). In tutti i casi, il femminile viene addomesticato, rinchiuso nell'eterno ruolo di madre o subordinato all'autorità maschile. Un'atmosfera cupa e fredda, di morte, domina tutte e quattro le storie, e se le parabole femminili sono improntate all'espiazione e all'attesa, sono gli uomini – legati indissolubilmente alla guerra – ad essere feriti, arrestati, uccisi.

Genina sembra sposare, approfondire e infine superare il genere coloniale: il melodramma viene usato come veicolo di propaganda e di accettazione dei ruoli sociali previsti dal regime per le donne, ma insieme come denuncia dell'impossibilità di indossarli fino in fondo. *Bengasi*, nonostante l'apparente condanna del femminile, mostra come in realtà – di fronte alla cecità maschile, reale e simbolica – siano proprio le donne ad essere le uniche possibili depositarie del futuro, di una possibile ricostruzione dopo la guerra. In fin dei conti, la "colpa" da espiare è quella di aver visto, prima degli uomini, i segni della disfatta del sogno imperiale.

Bibliografia essenziale

M. Landy, *Fascism in film. The italian commercial cinema. 1931-1943,* Princeton, Princeton University, Press 1986.

J. Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy. The Passing of the Rex*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1987.

G. Gori, *Patria Diva,* Firenze 1988.

G. P. Brunetta, J. A. Gili, *L'ora d'Africa del cinema italiano 1911-1989*, Rovereto, Materiali di lavoro - Rivista di studi storici, 1990.

A. Del Boca, *Le guerre coloniali del fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

A.Del Boca, *L'Africa nella coscienza degli italiani. Miti, memorie, errori, sco*nfitte, Roma-Bari, Laterza, 1992.

R. Ben-Ghiat, *Le donne nel regime fascista*, Venezia, Marsilio, 1993.

L. Goglia, F. Grassi, *Il colonialismo italiano da Adua all'Impero*, Laterza, Roma-Bari, 1993.

N. Labanca, *Storia dell'Italia coloniale*, Milano, Fenice 2000, 1994.

K. Pinkus, *Bodily Regimes: Italian Advertising under Fascism*, Minneapolis London, University of Minnesota Press, 1995.

R. J.C. Young, *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*, London and New York, Routledge, 1995.

B. Sòrgoni, *Parole e corpi. Antropologia, discorso giuridico e politiche sessuali interrazziali nella colonia Eritrea (1890-1941)*, Napoli, Liguori Editore, 1998.

L. Ellena (a cura di), *Film d'Africa. Film italiani prima, durante e dopo l'avventura coloniale*, Torino, Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza, 1999.

S. Palma, *L'Italia coloniale*, Roma, Editori Riuniti, 1999.

R. Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2000.

K. Ravetto, *The Unmaking of Fascist Aesthetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.

N. Labanca, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002.

P. S. Landau, D. D. Kaspin (a cura di), *Images and Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2002.

J. Reich, P. Garofalo (a cura di), *Re-viewing fascism: Italian cinema, 1922-1943*, Bloomington, Indiana University Press, 2002.

A. Del Boca, *La nostra Africa nel racconto di cinquanta italiani che l'hanno percorsa, esplorata e amata*, Vicenza,Neri Pozza Editore, 2003.

P. Palumbo (a cura di), *A Place in the Sun: Africa in Italian Colonial Culture from Post-Unification to the Present*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2003.

J. Andall, D. Duncan (a cura di), *Italian Colonialism: Legacy and Memory*, Berna, Peter Lang, 2005.

M. Mellino, *La critica postcoloniale. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, Roma, Meltemi, 2005.

R. Ben-Ghiat, M. Fuller (a cura di), *Italian Colonialism*, London, Palgrave Macmillan, 2005

A. Di Sapio, M. Medi (a cura di), *Il lontano presente: l'esperienza coloniale italiana*, Bologna, EMI, 2009.

S. Ponzanesi, M. Waller (a cura di), *Postcolonial cinema studies*, London, New York, Routledge, 2011.

S. Greene, *Equivocal Subjects: Between Italy and Africa. Constructions of Racial and National Identity in the Italian Cinema*, New York, Continuum, 2012.

Abuna Messias (1939) e l'impero della Provvidenza

Lucia Ceci

Kolossal del filone africano, il film di Goffredo Alessandrini è dedicato all'opera del cappuccino Guglielmo Massaja (1809-1889) in Etiopia. *Abuna Messias* era infatti il suggestivo appellativo con cui era stato identificato, sin dalla fine dell'Ottocento, il cardinale missionario, in Africa e in Europa: appellativo creato probabilmente dal primate della Chiesa etiopica, Salama III, tra i principali oppositori di Massaja durante la sua trentennale missione africana. Esso associava il termine *abuna*, che in lingua *gez* aveva il duplice significato di «nostro padre» e «vescovo», e *Messias*, deformazione del cognome di Massaja.

Nel corso degli anni Trenta gli orientamenti da assumere rispetto al cinema erano, da parte dei cattolici, rivolti in due direzioni: esercitare pressioni per un condizionamento in senso morale della grande industria cinematografica, soprattutto per ciò che riguardava il sesso e la stabilità della famiglia; lavorare alla realizzazione di una produzione specificamente cattolica. È in questo solco che si pone la nascita nel 1938 della Romana editrice film (Ref), società attraverso cui la San Paolo di don Giacomo Alberione – sino a quel momento concentrata sulla carta stampata – faceva il proprio ingresso nel mondo della cinematografia. Fu con un rappresentante di tale società, don Fortunato Gregorio Delpogetto, e con i due missionari saveriani Luigi Bernardi e Vittorino Callisto Vanzin che il regista Goffredo Alessandrini si rivolse al direttore generale della Cinematografia Luigi Freddi per presentare il progetto di *Abuna Messias*. Pur essendosi inizialmente distinto nel filone cinematografico comico-sentimentale, Alessandrini sembrava presentare il profilo del regista ideale per un soggetto religioso e africano a un tempo: nel 1935 – anno del suo matrimonio con Anna Magnani – aveva realizzato il film *Don Bosco* e due anni dopo *Luciano Serra, pilota*, vincitore della Coppa Mussolini alla VI edizione della Mostra internazionale del cinema di Venezia.

Sul progetto presentatogli dall'Alessandrini, Freddi preparò per il ministro della Cultura Popolare Dino Alfieri una nota in cui si assegnava esplicitamente al film una finalità politica. L'apostolato di Massaja in Etiopia doveva iscrivere in un disegno provvidenziale la presenza dell'Italia fascista in Africa Orientale: pioniere della missione di civiltà dell'Italia in Etiopia, l'*Abuna Messias* avrebbe preparato il ritorno dell'Impero sui colli fatali di Roma. La pellicola avrebbe così consacrato dinanzi al grande pubblico l'inserimento di Massaja nel pantheon dei precursori delle glorie imperiali dell'Italia fascista, promosso dal governo di Mussolini sin dalla fase di preparazione della guerra contro l'Etiopia.

In realtà, nella sua vicenda africana, Massaja aveva avuto pochi contatti con il governo metropolitano e in nessuna di quelle occasioni aveva recitato la parte di un fautore dell'espansionismo del Regno di Sardegna prima e del Regno d'Italia poi. Uomo sostanzialmente estraneo ai grandi dibattiti politici e teologici del suo tempo, propenso a prediligere forme popolari di devozione, con una forte inclinazione per la prospettiva missionaria, nei suoi trentacinque anni in Etiopia Massaja aveva fondato stazioni missionarie, favorito spedizioni geografiche, intrecciato rapporti con il principe della regione etiopica dello Scioà Menelik II fino a divenirne primo consigliere per la politica internazionale. Fu proprio l'avventurosa esistenza del missionario, creato cardinale da Leone XIII nel 1884, ad attirare l'attenzione della stampa sin dalla fine dell'Ottocento, periodo in cui le nuove possibilità di navigazione attraverso il Nilo e i lavori per la costruzione del canale di Suez sollecitavano le ambizioni delle potenze europee verso terre sino ad allora considerate inaccessibili.

Il governo fascista celebrò il missionario sin dalla fase di preparazione della guerra, attribuendogli, nel 1934, una medaglia d'oro alla memoria. Tra il 1935 e il 1939 il Massaja entrò nell'azione di propaganda del regime attraverso percorsi vari: l'erezione di busti in luoghi pubblici, l'assegnazione del suo nome a vie e piazze, la pubblicazione dei suoi scritti con prefazioni e organizzazioni tematiche patriottiche e apertamente filo-fasciste. Nella prospettiva politica dell'Italia di Mussolini, l'opera del Massaja venne enfatizzata per l'asserito, quanto infondato, *cotè* patriottico.

Non stupisce dunque che il ministro della Cultura popolare non solo approvò il progetto di Alessandrini di realizzare un film su Massaja, ma gli garantì finanziamenti pubblici che consentirono

al regista di assicurarsi una numerosa squadra tecnica e la partecipazione di attori di primo piano. Tra tutti, nella figura di Massaja, Camillo Pilotto, già protagonista di altri due film coloniali: *Il Grande appello* del 1936, con la regia di Mario Camerini, e *Sotto la croce del Sud* del 1938, con la regia di Guido Brignone. Giunta l'approvazione per la realizzazione del film, le cose procedettero molto rapidamente. Alessandrini e i suoi sceneggiatori (Cesare Vico Lodovici, Domenico Meccoli e Vittorio Cottafavi) partirono nell'aprile 1939 per l'Africa Orientale con una sceneggiatura che era solo un canovaccio molto vago. Alessandrini avrebbe ricordato in un'intervista come al momento di iniziare il film egli fosse partito soltanto con un libretto della San Paolo dedicato al cardinal Massaja.

La sceneggiatura fu pertanto costruita mentre il lavoro procedeva. La realizzazione del film venne seguita dalla stampa specializzata che ne precisava, nel corso delle riprese, le tappe e il valore, a volte con l'intervento degli stessi sceneggiatori. Gli esterni vennero realizzati dall'aprile al giugno del 1939 facendo ricorso a migliaia di comparse e affidando alcune parti secondarie ad indigeni. Gli interni furono invece girati a luglio in una chiesa in costruzione ad Asmara. Alla fine del luglio 1939 le riprese erano ultimate. Grazie alla regolare spedizione a Roma della pellicola impressionata e alla rapida realizzazione del montaggio e del missaggio, il film poté essere proiettato a Venezia il 31 agosto 1939, nella serata di chiusura della settima edizione della Mostra internazionale d'arte cinematografica per la quale era stato selezionato.

La lettura politica di *Abuna Messias* e la sua connessione con le conquiste imperiali del fascismo furono molto accentuate nelle recensioni italiane. In realtà nella versione finale del film la connessione Massaja-cattolicesimo-impero fascista non risultò particolarmente evidente. Il significato politico di *Abuna Messias* era stato, infatti, affidato dall'Alessandrini a un finale, successivamente trasformato in prologo, che aveva come protagonista padre Reginaldo Giuliani, il famoso cappellano della Milizia, morto in battaglia su un passo etiopico nel gennaio 1936 e trasformato dalla propaganda fascista e cattolica nell'emblema dell'eroe crociato. Le scene che inserivano nel medesimo disegno provvidenziale Massaja e la conquista italiana dell'Abissinia erano descritte nelle ultime righe del *Press book* di *Abuna Messias*, finito di stampare l'8 agosto 1939, con il sottotitolo «Un film spettacolare sull'Etiopia feudale» e non con quello «Vendetta africana» che sarebbe apparso solo successivamente. Sennon-

ché, questa parte, dopo essere stata girata con Oscar Andriani nel ruolo di padre Giuliani, venne soppressa al momento del montaggio, perché secondo il regista e gli sceneggiatori, che ebbero poi il *placet* delle autorità di tutela, distorceva il senso generale del film e la storia di Massaja. Il nome di Andriani tra i protagonisti circolò per qualche settimana in quegli articoli che si basarono essenzialmente sul *Press Book*, ma non venne riportato da nessuno dei critici presenti a Venezia né dalla stampa specializzata. L'episodio di padre Giuliani non si trova, di conseguenza, neanche menzionato nella scheda per il nulla osta della Direzione generale per la Cinematografia del Minculpop, concesso al film il 12 ottobre 1939, peraltro, nella quale non figura alcun sottotitolo. Benché nato con l'intento di stabilire forti connessioni tra il missionario e l'Impero, tra cattolicesimo e fascismo, *Abuna Messias* risultò alla fine, sostanzialmente, il primo film cattolico di largo respiro, di grandiose proporzioni, di risonanza internazionale.

Il giudizio della critica non fu particolarmente positivo. Su «Bianco e nero» Umberto Barbaro segnalò, in particolare, la carenza di *vis* drammatica della storia e la scarsa efficacia degli interpreti italiani nel ruolo di indigeni. Nondimeno, a Venezia *Abuna Messias* vinse il premio come miglior film italiano. Del resto quell'anno il festival era stato disertato da numerose nazioni, tra cui gli Stati Uniti, che avevano accusato il regime fascista di premiare unicamente i film prodotti in Italia e nei Paesi suoi alleati. Il giorno previsto per la consegna della Coppa Mussolini, il 1° settembre 1939, un fatto di proporzioni enormi rubò però la scena all'Alessandrini: la Germania iniziava l'invasione della Polonia scatenando un conflitto che di lì a poco avrebbe assunto dimensioni mondiali. Per la prima proiezione in sala, avvenuta il 21 ottobre 1939, fu scelto il cinema Vittorio di Ciampino, poco distante dalla capitale, ma la vera e propria distribuzione di *Abuna Messias*, curata dalla Generalcine, iniziò nel mese di novembre. Grazie anche a qualche aggiustamento sul piano del montaggio, il film ottenne un notevole successo di pubblico, persino più ampio rispetto all'altro kolossal ambientato in Africa, che aveva come protagonista Scipione (1937). Nei mesi successivi, facendo leva sul gradimento incontrato dal film e sull'«opera di alta italianità» da esso svolta nella linea della «rinnovata cinematografia del Regime Fascista», l'amministratore della Ref, don Fortunato Delpogetto, e don Giacomo Alberione chiesero e ottennero dal ministro della Cultura popolare un premio speciale in denaro per far fronte alle spese

sostenute e restituire il debito contratto con la Banca Nazionale del Lavoro. Fu forse questo il momento di massima notorietà del Massaja in Italia se si pensa che nel 1940 Piovà d'Asti, il comune che nel 1809 aveva dato i natali al cappuccino, giunse a cambiare il proprio nome, che conserva ancora oggi, in Piovà Massaia.

A dispetto del prologo bellicoso soppresso dagli sceneggiatori, già in piena seconda guerra mondiale, *Abuna Messias* si rivelò un film certamente di taglio apologetico, ma propenso a difendere le ragioni della pace e non razzista. Le guerre che si vedono nella pellicola sono solo scontri tra etiopi, e il film è improntato, sul piano politico, a un tono di moderazione. C'è una frase di Menelik che dice rivolgendosi a Massaja «Senza l'aiuto della vostra civiltà [quella italiana] non potrò mai arrivare a farne degli uomini» – riferito agli scioani. C'è un'affermazione di Massaja, in una scena in cui tenta di spiegare a Menelik le difficoltà italiane di intervenire in Etiopia in suo aiuto, nella quale il missionario, per giustificare gli indugi di Cavour, afferma: «Governare col Parlamento con partiti diversi è difficile», traccia evidente dell'antiparlamentarismo e allusione al fatto che una diversa Italia, con il partito unico e senza Parlamento, avrebbe potuto intraprendere efficacemente una iniziativa in Etiopia. Ma nel complesso il film, contro le intenzioni dei responsabili politici, non ebbe toni aggressivi né razzisti. Gli indigeni non suscitano nello spettatore disprezzo, ma meraviglia per i loro abiti, per le loro armi; vi sono guerrieri magnifici e donne bellissime – tra cui, nella parte della principessa, l'attrice Berchè Zaitù Taclè, considerata la donna più bella dell'Asmara – che conferiscono all'opera una caratterizzazione accentuata in senso esotico. L'unico personaggio negativo è l'*abuna* Atanasio, un uomo con occhio bendato la cui disgrazia fisica sembra il riflesso di quella morale. L'azione di Massaja, infine, è sempre volta alla pacificazione tra le parti in conflitto. Non stupisce dunque che la più ampia fortuna del film fu quella incontrata nel circuito delle parrocchie e degli oratori, nelle cui sale *Abuna Messias* sarebbe stato proiettato per anni.

Il film *Stadio* (1934) e le sue conseguenze all'epoca delle Leggi razziali

Alessio Argentieri

Il film *Stadio*[1] *(1934) di Carlo Campogalliani di cui da molto tempo si erano perse le tracce, è un'opera di propaganda fascista semisconosciuta da riconsiderare, anche al di là della sua originalità e/o rilevanza artistica, in rapporto alla ricorrenza nel 2018 dell'80° anniversario delle Leggi razziali in Italia. Alla storia di quel film qui si accostata, infatti, la storia personale di uno dei suoi protagonisti, un giovane romano di origine ebraica che, pur nella sfortuna, ebbe comunque una sorte migliore di tanti altri.*

1934: il film della vita solare della gioventù italiana

Nel 1934, Anno XII dell'Era Fascista, la Nazionale italiana di cal-

1. Sono sinceramente grato a Paola Scarnati e all'Aamod per aver accolto la proposta di inserire *Stadio* nella rassegna "La conquista dell'Impero e le Leggi razziali". Un particolare ringraziamento va al professore Giovanni Spagnoletti, curatore del volume, per i preziosi suggerimenti, a mia moglie Giulia Caravale, per l'aiuto nelle ricerche sulla figura di Luigi Amoroso e a Pierfrancesco Grangè per la segnalazione del disegno di Ottorino Mancioli.
La storia del film è stata pubblicata in *STADIO, 1934- Il film ritrovato*, sul numero 106 di «Allrugby» (2016), e nel libro collettaneo *Leggende*, edito dal quotidiano online www.attualita.it, per la disponibilità dei rispettivi Direttori Gianluca Barca e Salvatore Veltri. La stesura del testo, accompagnato da immagini inedite, è stata resa possibile da quanto da me appreso direttamente da mio nonno materno Gianfranco Bondi. Di lui, oltre a infiniti ricordi indelebili, mi sono rimasti in eredità i piccoli cimeli (foto di scena, ritagli di giornale, locandine originali), custoditi per tutta la vita. Svuotando la casa di famiglia ho rinvenuto le fotografie e i documenti citati in questo articolo, da lui riservatamente conservati per decenni nel cassetto dello scrittoio.
Dopo infruttuosi tentativi negli anni precedenti di trovare una copia della pellicola, ho finalmente scoperto che la Videoteca della Cineteca Nazionale del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma la conservava masterizzata in digitale, salvandola dall'oblio e consentendomi di visionarla assieme a mio padre, con grande emozione, in un pomeriggio di un giugno romano del 2016.

cio guidata da Vittorio Pozzo conquistò il suo primo titolo di Campione del Mondo. Eppure, in quel momento storico, fu un'altra disciplina sportiva, all'epoca in rapida diffusione, ad essere prescelta dal Regime per esaltare e celebrare le virtù sportive e morali della gioventù italiana. Era il rugby, che all'epoca si poteva ancora chiamare con il nome della cittadina inglese dove la tradizione vuole che sia nato, invece che con il più italico "palla ovale". Il segretario del PNF e presidente del CONI Achille Starace propugnava fortemente la diffusione di questa disciplina; questa sua frase "*il giuoco del Rugby, sport da combattimento, deve esser praticato e largamente diffuso tra la gioventù fascista*" è riportata in un disegno dell'epoca (fig. 1) di Ottorino Mancioli, pittore, scultore e disegnatore, come il fratello Corrado, di manifesti pubblicitari e di propaganda di grandi eventi, nonché di francobolli a tema sportivo. Questo il contesto in cui nacque l'idea di imprimere virtualmente, su una palla ovale di cuoio, il messaggio di propaganda del regime, affidandolo al cinema. Il titolo prescelto per l'opera fu semplicemente *Stadio*, presentato nella locandina come *il film della vita solare della gioventù italiana* ('film', proprio così, un altro barbarismo all'epoca ancora consentito). E tutto avvenne ben quatto anni prima dell'uscita in Germania nel 1938 del celebre *Olympia* di Leni Riefenstahl dedicato ai Giochi di Berlino del 1936.

Fig. 1- Manifesto di Ottorino Mancioli

La mente del progetto era stato il marchigiano Romolo Marcellini (1910-1999), che dopo gli studi universitari in Economia sarebbe poi divenuto regista – tra l'altro di *Sentinelle di Bronzo*, 1937, sull'incidente di Ual Ual (dicembre 1934) – e documentarista; molti anni dopo il suo *La grande Olimpiade*, sulla XVII edizione di Roma del 1960, sarebbe stato candidato al premio Oscar. Nativo di Montecosaro in provincia di Macerata, Marcellini era anche uno dei fondatori

della Rugby Roma: il 21 ottobre 1930, in Via di Villa Torlonia n.10, nella elegante casa romana dell'ambasciatore cavalier dottor Adolfo Vinci, Regio Ispettore Generale dell'emigrazione, i suoi quattro figli (Eugenio, Paolo, Francesco e Piero), giocatori della nazionale italiana di rugby sin dal primo incontro ufficiale a Barcellona nel 1929, sottoscrissero con alcuni amici l'atto costitutivo della società su un semplice foglio scritto a mano (cfr, Volpe, 1990). Romolo fu il primo segretario/presidente del club, che avrebbe conquistato in quel decennio i primi due storici scudetti (1935 e 1937), spezzando il predominio assoluto della Amatori Milano.

Ad ispirare il progetto cinematografico furono due grandi eventi sportivi ospitati a Torino nel 1933, per cui l'apparato di regime profuse un grande sforzo: i "Littoriali dello Sport - Anno XI" e la 5ª edizione dei Giuochi Universitari Internazionali, organizzati dalla *Confédération International des Étudiants* e dai Gruppi Universitari Fascisti. Rugbista e membro della segreteria dei GUF, Marcellini vi si appassionò tanto da pensare di celebrarli con un'opera di finzione cinematografica che affiancasse i documentari dell'Istituto LUCE. Scrisse perciò un soggetto ambientato nello scenario dei giochi e incentrato sul rugby, disciplina prevista nei Littoriali e diffusa nei gruppi sportivi universitari.

La produzione e il cast

Il progetto del film (fig. 2) venne finanziato da Federico Curioni, industriale romano ed ex rappresentante della Metro-Goldwyn-Mayer (poi produttore di *Scipione l'Africano* del 1937 e de *Le due orfanelle* del 1942, entrambi diretti da Carmine Gallone), creatore della casa di produzione cinematografica "ARDITA Società Anonima", con sede a Roma. La regia del

Fig. 2 - La locandina del film "STADIO" (1934)

film venne affidata a Carlo Campogalliani (1885-1974), ex attore e affermato regista del cinema muto; tra le sue prime opere in sonoro *Medico per forza* (1931) con Ettore Petrolini, poi in seguito altre, tra cui *Bellezze in bicicletta* (1951), *Maciste nella valle dei Re* (1960) e *Ursus* (1961). Come assistente alla regia gli fu affiancato un giovane documentarista perugino Giorgio Ferroni (1908-1981), con alle spalle una discreta carriera in varie specialità dell'atletica leggera, esperto di sport, ma ancora acerbo cineasta (in seguito sarà regista di pellicole di genere, inclusi *peplum* e *spaghetti-western*).

Come interpreti furono scelti degli attori non professionisti, veri atleti reclutati anche tra gli studenti universitari romani: Enrico Amante, tennista; Gianfranco Bondi, sciatore e pugile; Enzo Rampelli, canottiere del Circolo Aniene; Giorgio Censi, aitante milite. Unico personaggio celebre, nel ruolo di se stesso, l'olimpionico di atletica leggera Luigi Beccali, mezzofondista milanese (1907-1990), vincitore di un oro a Los Angeles nel 1932 e poi di un bronzo quattro anni dopo a Berlino nei 1500 metri. Le due attrici Maria Arcione e Emma Guerra furono invece selezionate tra le allieve di Santa Cecilia. Agli attori-atleti fu consentito di seguire con regolarità i propri allenamenti nel corso di tutte le riprese, iniziate a Roma nel marzo 1934 e durate tre mesi. Sede degli esterni in primis lo Stadio dei Marmi, nella perfetta cornice del Foro Mussolini, e le zone circostanti in riva al Tevere. Sul fiume furono girate anche le belle riprese di una competizione di canottaggio. Negli otto giorni di riprese della partita di rugby furono in campo come figuranti, ma con placcaggi veri e ripetuti più volte, tutti i giocatori della Rugby Roma, alcuni dei quali vengono menzionati con i loro veri nomi (Zoffoli, Vinci tra gli altri) dall'annunciatore dello stadio nelle scene finali del film. Tra di loro, nel ruolo del campione antagonista il tedesco Kreuger, Tommaso Fattori (Foligno 1909- L'Aquila 1960), futuro C.T. de L'Aquila e della Nazionale (fig. 3).

Alla Biennale Cinematografica di Venezia del 1934 la pellicola ottenne la medaglia d'oro per la regia e la candidatura alla Coppa Mussolini come miglior film.

La trama

La vicenda è ambientata nel contesto dei Littoriali di Torino e del mondo idealizzato degli atleti goliardi: un giovane giocatore

di rugby Gianni (Giorgio Censi), a causa di un infortunio – "una frattura non soltanto materiale, ma anche morale", come scrisse nella sua recensione dell'epoca sulla «Gazzetta dello Sport» Giuseppe Sabelli Fioretti – decide di abbandonare l'attività agonistica e i sani valori sportivi per condurre, assieme all'amico Nando (Gianfranco Bondi), una vita "sregolata", tra divertimenti e frivolezze amorose. Invaghitosi della sedicente americana Phily (Maria Arcione), abbandona la fidanzatina Renata (Emma Guerra), anch'essa valente sportiva e sorella dell'allenatore. Ma la redenzione è prossima e non può che passare per il pentimento, che porta il protagonista a tornare sui suoi passi, guadagnando sul campo da gioco la sudata riabilitazione. Gianni giunge infatti a Torino come inviato giornalistico e il provvidenziale infortunio di un compagno fornisce all'allenatore (Enzo Rampelli), che ne aveva paternamente tenuto d'occhio il travagliato percorso, l'occasione per accogliere il figliol prodigo e mandarlo in campo nell'incontro decisivo tra le nazionali italiana e tedesca. All'epoca i nostri "tutti neri" (come gli Allblacks neozelandesi dei nostri giorni) non potevano che vincere, in un finale conteso in cui sarà ovviamente il protagonista a domare la Germania, scesa in campo invece in divisa bianca.

Fig. 3 - Fotografia di scena di STADIO, con stretta di mano tra il capitano tedesco Kruger (Tommaso Fattori) e quello italiano Gianni (Giorgio Censi) prima dell'incontro di rugby con cui si conclude il film (cortesia di Galileo Fattori).

Dalla finzione alla realtà

L'elemento di connessione tra la finzione cinematografica e la realtà di quegli anni bui è rappresentato da una tra le infinite storie italiane connesse alla sciagurata introduzione delle Leggi razziali

nell'ordinamento giuridico del Regno. È la vicenda individuale e familiare di uno degli attori di *Stadio*, Gianfranco Bondi, per gli amici Mario, giovanotto romano di belle speranze. Gianfranco (Roma 1910-2007; fig. 4) aveva interpretato, come detto, il personaggio comprimario di Nando, l'amico che travia Gianni. Egli nacque a Roma il 13 dicembre del 1910, da una famiglia romana di religione ebraica. Il padre Leonardo Bondi, pur provenendo da estrazione sociale modesta (era figlio di un custode della scuola ebraica romana), ebbe l'opportunità di studiare, conseguendo la laurea in Lettere ed intraprendendo una carriera nell'INA, in cui arrivò a coprire posizioni di rilievo. Il cognome originario Bondì, per un errore di trascrizione di un impiegato comunale, aveva casualmente perduto l'accento molti anni prima.

Gianfranco, figlio unico di Leonardo e di Italia Astrologo, ebbe un'infanzia e una giovinezza agiata nella sua casa romana di via Dandolo. Parallelamente agli studi, che completò laureandosi in giurisprudenza nel 1932 presso la Regia Università di Roma con una tesi sul delitto sportivo, praticò molte discipline atletiche: pugilato, sci di fondo, sci di discesa, motociclismo, automobilismo, tennis. Aitante e di bella presenza, era iscritto ai GUF (Gruppi Universitari Fascisti) e per tali circostanze fu scritturato nel cast del film.

Fig. 4 - Gianfranco Bondi (Roma 1910-2007), foto di scena del 1934

Nel 1936 Gianfranco, nel frattempo assunto sulle orme del padre dalla società "Le Assicurazioni d'Italia", sposò a Viareggio Yvonne Ajello, figlia di Luigi (Contrammiraglio della Regia Marina) e di Marina Bazzanti, di famiglia di commercianti fiorentini. Il matrimonio fu celebrato con rito cattolico, previa conversione religiosa di lui, e non senza contrasti tra le due famiglie.

Questa vicenda, che sembra tratta da un film dei "Te-

lefoni Bianchi", subì pochi anni dopo un brusco e traumatico stravolgimento. Come molti italiani di origine ebraica, che avevano inizialmente sostenuto o guardato con simpatia l'avvento del fascismo (o magari semplicemente ne avevano sottovalutato le conseguenze), nel 1938, Gianfranco e la sua famiglia si trovarono improvvisamente emarginati dallo Stato e dalla società. Un evento traumatico che lasciò un segno indelebile. Con meticolosità egli conservò per il resto della sua vita sia i cimeli ricordo di una bella gioventù, sia altre cose che invece testimoniavano la brusca e precoce conclusione di quell'epoca aurea. Dopo la sua morte, avvenuta nel 2007, sono stati ritrovati dei documenti e oggetti da lui custoditi. Tra tutti, spicca uno stringato atto amministrativo di 7 righe scarse emanato ottant'anni fa…

Dicembre 1938: la zelante applicazione del Regio Decreto legge n. 1728

Il 9 dicembre 1938 – anno XVII dell'Era Fascista – "Le Assicurazioni d'Italia" comunicavano con lettera raccomandata (fig. 5) al dipendente dottor Gianfranco Bondi l'esonero dal servizio "*in ottemperanza dell'art. 13 del R.D.L. 17/11/38 n. 1728*" (fig. 6). A firmarla il professor Luigi Amoroso, noto matematico ed economista, stimato professore universitario, che tra i vari incarichi di vertice ricoperti durante il Ventennio fu anche Amministratore delegato della compagnia assicurativa nazionale dal 1929 al 1944.

Attuando il citato articolo di legge, dalla sconvolgente semplicità ("*Non possono avere alle proprie dipendenze persone appartenenti alla razza ebraica: a) le Amministrazioni civili e militari dello Stato…*"), furono improvvisamente espulsi dalle Istituzioni statali e locali tutti gli impiegati pubblici di ogni grado e livello appartenenti alla comunità ebraica. Il tutto basato sul presupposto, scientificamente infondato, di una presunta purezza della "razza italica", teoria che la storia millenaria di invasioni e colonizzazioni della nostra penisola basta da sola a confutare.

1938-1945: le conseguenze

Da lì in poi, per la famiglia Bondi una vita precaria e di paura in tempo di guerra. Dopo il licenziamento Gianfranco e Yvonne

LE ASSICVRAZIONI D'ITALIA

SOCIETÀ COLLEGATA CON L'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

ROMA

ROMA 9 Dicembre anno X-XVII

RACCOMANDATA A.R.

UFFICIO PERSONALE

Dott. GIANFRANCO BONDI

R O M A

Vi comunico che,in ottemperanza dell'Art.11 del R.D.L.17/11/38-XVII,N.1728,il Comitato Esecutivo, nella seduta del 7 corrente,ha deliberato il Vostro collocamento a riposo a far data dal 31 dicembre corrente.

Da quella data sarà a Vostra disposizione presso la Cassa della Società la liquidazione che Vi spetta a norma dell'Art.82 del Decreto medesimo.

Fig. 5 - La raccomandata del 9 Dicembre 1938 a firma dell'Amministratore delegato INA professor Luigi Amoroso

si trasferirono a Firenze, dove nacque nel 1940 l'unica figlia Simonetta; durante la guerra lui si guadagnava precariamente da vivere facendo vari mestieri, tra i quali il rappresentante di tessuti e il commesso viaggiatore per la vendita di lucido da scarpe. Dopo l'armistizio dell'8 Settembre 1943 e la conseguente occupazione tedesca dell'Italia, la famiglia Bondi dovette però lasciare la città per evitare i rastrellamenti e si rifugiò in campagna presso Bagni di Lucca; un sacerdote amico di famiglia, il coraggioso parroco Don Francesco Giampaoli li tenne nascosti salvandoli dalle persecuzioni dei nazisti e dei fascisti. Lì trovarono protezione anche i genitori Leonardo e Italia che, con ignaro 'tempismo', proprio nel 1938 erano tornati in patria da un lungo soggiorno di lavoro in Egitto (Leonardo ricopriva il prestigioso incarico di responsabile dell'INA ad Alessandria), quasi in concomitanza con la promulgazione delle leggi razziali.

Vittorio Emanuele III
PER GRAZIA DI DIO E PER VOLONTÀ DELLA NAZIONE
Re d'Italia
IMPERATORE D'ETIOPIA

Fig. 6 - Il frontespizio del Regio Decreto-Legge 17 novembre 1938-XVII, n. 1728 "Provvedimenti per la difesa della razza italiana" (GURI n. 264, 19 novembre 1938; una rettifica in GURI n. 280, 9 dicembre 1938; convertito in legge senza modifiche con L 274/1939) promulgato da Vittorio Emanuele III di Savoia "per grazia di Dio e per volontà della Nazione Re d'Italia Imperatore d'Etiopia".

Di quel difficile periodo Gianfranco conservò per tutta la sua vita alcuni documenti[2] tra cui:

• una carta d'identità falsa (1943);

• una denuncia di possesso di bicicletta del padre con false generalità (1944);

• una licenza di porto di fucile che nell'Aprile del '45 si affrettò

2. Il materiale è stato acquisito nel 2018 dalla Fondazione del Museo della Shoah di Roma, costituendo per volere degli eredi un fondo documentale digitale intitolato a Gianfranco Bondi.

ad acquisire, per attrezzarsi all'autodifesa, nell'incertezza che la Liberazione avvenuta fosse davvero definitiva;

• alcune lettere di Don Francesco Giampaoli, scritte negli anni '80 del secolo scorso, in cui possiamo trovare le tracce di un'amicizia sincera cementatasi in quegli anni tremendi.

Le conseguenze: il dopoguerra

Sopravvissuto alle peripezie del periodo bellico, Gianfranco venne reintegrato nel posto di lavoro a Roma presso l'Assitalia. Rimasto vedovo nel 1970 per la prematura scomparsa di Yvonne, sposò in seconde nozze nel 1973 Anna Iannini e concluse la sua carriera come Dirigente della compagnia. Dalla vita ha avuto, a compensazione delle disavventure di gioventù, una lunga e serena vecchiaia, durante la quale però ogni corrispondenza formale con Enti pubblici o privati – fosse anche una banale multa per divieto di sosta o il sollecito per una bolletta scaduta – riaccendeva in lui l'ansia e la sensazione di impotenza rispetto all'autorità costituita, entità impersonale ritenuta sempre in possesso di un potere minaccioso. Gianfranco quasi centenario, se ne è andato nel 2007.

La raccomandata del 9 Dicembre 1938 sconvolse assai la vita del destinatario dottor Bondi, ma non eccessivamente quella del mittente firmatario (di quella, e verosimilmente di altre omologhe lettera), lo stimato professor Luigi Amoroso (Napoli 1886- Roma 1965). Questi subì dopo la caduta del Fascismo un doppio processo, come docente universitario e come amministratore delegato INA. È interessante riportare le conclusioni della Commissione di risanamento della Regia Università di Roma (Estratto dalla relazione riassuntiva- Roma, 7/12/1944; da Giaconi, 2017): «*La Commissione, rilevando le sue alte doti scientifiche, morali e didattiche, esprime l'avviso che esse possano permettere di prescindere anche da quella deplorazione in cui per la qualità di "antemarcia" egli incorrerebbe*». Così come significative, nel generale contesto della controversa vicenda delle epurazioni, risultano le autoassolutorie parole di Amoroso nella Memoria illustrativa del 19 febbraio 1945 indirizzata alla Commissione di Epurazione: «*Mi sia concesso di terminare dichiarando che quale io fui prima del fascismo, tale fui durante il fascismo, lo stesso resto oggi. Le mutazioni profonde dell'ambiente esterno non ebbero riflessi essenziali sul mio pensiero, che restò sempre logicamente coerente. […] Quando in nome di queste*

idee si affermò il fascismo io non mi sentii lontano, ma per innata ritrosia e per innata ripugnanza ai metodi coi quali esso si era imposto, mi trassi in disparte. Non sollecitai cariche politiche, non presi parte ad adunate, non tenni discorsi di propaganda, non scrissi articoli politici».

Nel processo, a cui egli fu sottoposto come titolare dell'insegnamento di Economia politica corporativa a Roma, fu incolpato di: *1) aver attivamente partecipato alla vita politica del fascismo, con ripetute manifestazioni di apologia e con prova di malcostume […] nominando e favorendo persone raccomandate da gerarchi o gerarchi stessi; 2) aver collaborato col sedicente governo repubblicano dopo l'8 settembre*. La condanna comportò la sospensione di 6 mesi ed egli venne dispensato dal servizio il 26 gennaio del 1945; fu poi assolto dal Consiglio di Stato il 18 luglio 1946 (Giaconi, 2017). Un ruolo determinante lo svolsero le autorevoli testimonianze a favore dell'imputato da parte di eminenti colleghi quali l'economista Luigi Einaudi, futuro secondo Presidente della Repubblica Italiana, e il matematico Guido Castelnuovo.

Nel dopoguerra Amoroso, dopo un breve periodo di estromissione, fu perciò riabilitato e proseguì brillantemente la carriera accademica. Per lui e per molti altri personaggi eminenti, l'epurazione rappresentò perciò "*una sorta di rito di passaggio verso la nuova Repubblica ma senza strascichi per il procedere delle carriere*" (Giaconi, 2017). Senza peraltro ammettere alcuna responsabilità, né mostrando tantomeno rammarico, per essersi prestati ad essere strumenti di attuazione delle politiche razziali, causando irreparabili danni morali, materiali, psicologici ed economici a moltissimi loro connazionali.

Epilogo

Questa è la storia di *Stadio* e quella collegata a questa opera cinematografica: la storia di Gianfranco, sopravvissuto alle leggi razziali e alla guerra. Diversamente da moltissime altre storie più o meno note, la sua non ha avuto esito infausto; nondimeno, il protagonista ne è restato segnato indelebilmente per il resto della sua lunga esistenza.

Al di là di ogni giudizio e valutazione, che spettano agli specialisti del dopoguerra storiografico, resta la responsabilità morale di coloro i quali, convintamente o pavidamente, apposero la firma in calce ad atti amministrativi che – come la raccomandata del 9 dicembre 1938 attorno a cui questa narrazione è stata costruita – diedero

zelante applicazione ad una legge dello Stato sciagurata e discriminatoria. Solo i più fortunati ebbero l'opportunità di tramandare la cultura delle proprie radici e la testimonianza diretta delle vicende subite, perché non se ne perdesse la conoscenza.

L'auspicio è che questo racconto, piccola pietra d'inciampo virtuale, possa avere significato in un Paese ancora restio, purtroppo, a fare i conti in maniera definitiva con il passato della dittatura fascista. Con la speranza che susciti, soprattutto nelle nuove generazioni, da una parte sdegno verso chi promulgò le leggi razziali e chi si assunse la responsabilità – passivamente o convintamente – degli atti conseguenti, e dall'altra empatia, invece, con tutti coloro che ne subirono gli effetti.

Bibliografia e webgrafia

A. Argentieri, *Stadio 1934. Il film ritrovato* in «Allrugby» n. 106, (2016), pag. 76-78.

S. Argentieri, *Il ridicolo e il sublime: sui rapporti tra umorismo e tirannia.* in L. Micciché (a cura di) Risate di regime, Marsilio, Venezia 1991, pagg. 19-33.

Atlante delle stragi nazi-fasciste in Italia (http://www.straginazifasciste.it).

G. Fulvetti, *Uccidere i civili. Le stragi naziste in Toscana (1943-1945)*, Carocci, Roma 2009.

D. Giaconi, *L'epurazione dei docenti fascisti. Il caso degli economisti*. In «Ricerche Storiche» (https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01625586) (2017).

D. Giva, *Amoroso, Luigi*. in Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 34: *http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-amoroso_(Dizionario-Biografico)/* (1988).

G. Israel, *Il Fascismo e la razza*, Il Mulino, Bologna 2010.

Società Italiana degli Economisti *Archivio storico degli economisti* (*http://www.sie-ase.org). http://www.museodellashoah.it/*

F. Volpe, *Rugby Roma. Sessant'anni in mischia*. Rugby Roma Olimpic Club, Roma 1990.

Lo spettacolo della razza. Il razzismo coloniale fascista: schemi narrativi e stereotipi rappresentativi

Maurizio Zinni

Elemento rilevante della mentalità nazionale fin dall'epoca liberale[1], ma non della politica coloniale in patria e in terra d'Africa, l'ideologia razzista assurse a sua caratteristica qualificante nei mesi della campagna militare e dopo la conquista dell'Etiopia[2], in quella che è stata giustamente definita come la fase dell'apogeo della politica coloniale fascista[3].

Fin dai mesi di preparazione, il regime mise in moto la sua imponente macchina propagandistica per diffondere nella società italiana i motivi alla base del conflitto, i suoi presunti presupposti ideologici e storici, le giustificazioni fasciste della sua necessità, per

1. La presenza di preconcetti e stereotipi rappresentativi di natura razziale nella società italiana di fine Ottocento ed inizio Novecento rifletteva un più generale atteggiamento mentale continentale pluridecennale che affondava le proprie radici nella nascita stessa dell'ideologia razzista alla fine del XVIII secolo. Cfr. G.L. Mosse, *Il razzismo in Europa dalle origini all'olocausto*, Roma-Bari, Laterza, 2008[4], pp. 5-57.

2. Sul razzismo coloniale italiano cfr. L. Goglia, *Una diversa politica razziale coloniale in un documento inedito di Alberto Pollera del 1937*, in «Storia contemporanea», 1985, 5-6, pp. 1071-1091; Id., *Sulla politica coloniale fascista*, «Storia contemporanea», 1, 1988, pp. 35-53; Id., *Sul razzismo coloniale italiano*, in «Materiali di lavoro», 1991, 2-3 e 1992, 1, pp. 97-116; G. Gabrielli, *Africani in Italia negli anni del razzismo di stato*, in *Nel nome della razza. Il razzismo nella storia d'Italia 1870-1945*, a cura di A. Burgio, Bologna, il Mulino, 2000, pp. 201-212; B. Sòrgoni, *Parole e corpi. Antropologia, discorso giuridico e politiche sessuali interraziali nella colonia eritrea (1890-1941)*, Napoli, Liguori, 1998; G. Barrera, *Patrilinearità, razza e identità: l'educazione degli italo-eritrei durante il colonialismo italiano (1885-1934)*, in «Studi storici», 2002, 109, pp. 21-53; Id., *Sessualità e segregazione nelle terre dell'impero*, in *L'Impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, a cura di R. Bottoni, Bologna, il Mulino, 2008, pp. 393-414; O. De Napoli, *La prova della razza. Cultura giuridica e razzismo in Italia negli anni Trenta*, Firenze, Le Monnier, 2009.

3. L. Goglia, F. Grassi, *Il colonialismo Italiano da Adua all'Impero*, Roma-Bari, Laterza, 1993[2], p. 204.

certi versi ineluttabilità[4], all'interno di un progetto espansionistico che, proprio con quell'atto gravido di conseguenze, sarebbe stato tra gli inneschi delle future conflagrazioni europee e, successivamente, mondiali. Si affermò nel paese un discorso pubblico sulla presenza italiana in Africa che, in breve tempo, rese le colonie e tutto ciò che ad esse poteva essere collegato patrimonio collettivo, tema di confronto quotidiano, moda, permeando la mentalità nazionale così in profondità da radicare nella società dell'epoca una identità coloniale che sopravvisse in maniera sotterranea, ma con forme ben riconoscibili, oltre la stessa fine dell'Impero e del regime che lo aveva creato[5]. In un contesto mediatico in via di rapida modernizzazione[6] ma strettamente interrelato fra le sue diverse componenti immaginifiche e linguistiche[7], l'industria cinematografica assunse un ruolo centrale nella diffusione e nel consolidamento di questa ideologia coloniale che proprio nel razzismo aveva uno dei suoi capisaldi[8].

4. L'idea di un destino imperiale inscritto nel patrimonio collettivo nazionale era all'epoca profondamente radicata in quella parte di società italiana intrisa di miti nazionalistici, legati al peso del passato, all'eredità imperiale romana e all'ambizione di ricoprire nuovamente un ruolo di primo piano a livello internazionale. A confermarlo il tema dell'allora giovane studente Carlo Giglio dal titolo *Perché l'Italia deve essere nazione coloniale* poi pubblicato sulla rivista «L'Oltremare», luglio 1927, 7.

5. Per quanto non in maniera sistematica, le tracce di questa propaganda coloniale stratificata a più livelli possono essere rinvenute nella totalità dei mezzi di comunicazione dell'epoca, dalla radio ai giornali, dalla pubblicità alle cartoline, dai quaderni scolastici ai libri di testo, dalle riviste fino ai fumetti. Cfr. *Immagine coordinate per un Impero. Etiopia 1935-1936*, a cura di A. Mignemi, Torino, Forma, 1984.

6. Cfr. S. Gundle, D. Forgacs, *Mass Culture and Italian Society From Fascism to the Cold War*, Bloomington, Indiana University Press, 2007.

7. Si pensi, solo per fare un caso, allo stretto rapporto, al contempo produttivo e tematico, che legava l'industria cinematografica e quella editoriale nell'affermazione e radicamento a livello sociale e culturale di *topoi* e rappresentazioni che nascevano sul grande schermo e si diffondevano in tutta la penisola tramite le edicole che vendevano riviste di settore, fotoromanzi a tema, fumetti e libri ispirati ai miti di celluloide italiani e d'oltreoceano. Cfr. *Cinepopolare. Schermi italiani degli anni Trenta*, a cura di R. De Berti, E. Mosconi, numero monografico di «Comunicazioni sociali», 1998, 4; R. De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Milano, Vita e Pensiero, 2000; P. Valentini, *La scena rubata. Il cinema italiano e lo spettacolo popolare (1924-1954)*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.

8. Il dibattito sul ruolo centrale dell'industria cinematografica quale fattore attivo di definizione identitaria e gerarchizzazione funzionale all'interno del progetto coloniale fascista in patria ed in colonia è testimoniato ancora nel 1939 dall'acceso dibattito che aveva luogo nelle riviste specialistiche. Cfr. *Appunti sul film coloniale*, in «Rivista

Il genere dei film coloniali[9] (cioè ambientati in una delle colonie italiane e aventi per argomento vicende collegate in maniera più o meno diretta alla politica coloniale fascista) può essere considerato una *summa* della cinematografia fascista e per certi versi il suo apice. Una serie di fattori fanno sì che le pellicole coloniali realizzate dopo il 1936 riassumano al loro interno, distillandoli e portandoli a livelli esemplificativi raramente toccati in passato e comunque mai in maniera così organica e produttivamente organizzata, gli elementi caratterizzanti della cinematografia politica del ventennio[10].

Bisogna per questo evidenziare come il peso specifico di queste opere (sei, anche se sarebbe più corretto dire otto, aggiungendo ai film *Il grande appello* e *Lo squadrone bianco* del 1936, *Sentinelle di bronzo* del 1937, *Sotto la croce del Sud*, *Luciano Serra pilota* del 1938 e *Abuna Messias* del 1939, *Bengasi* del 1942, pellicola sì di propaganda bellica girata durante la seconda guerra mondiale ma anche ultimo film coloniale che ritrae la difesa di una società coloniale oramai compiuta e consolidata, e *Scipione l'Africano* del 1938, trasposizione cinematografica della conquista coloniale fascista ai tempi di Cartagine e dello scontro tra Annibale e Publio Cornelio Scipione) vada ben oltre la loro valenza puramente "quantitativa". Debba cioè essere valutato in relazione sia all'impegno profuso dal regime stesso per realizzarlo[11], sia all'impatto che ebbero sulla mentalità collettiva, innestandosi su un preesistente immaginario coloniale diffuso di epoca liberale e massimizzandolo intorno ad alcuni nodi tematici

---

delle colonie», gennaio 1939; L. Balestrazzi, *Il cinematografo e l'Impero*, in «Rassegna sociale dell'Africa italiana», agosto 1939; M.E. Orano, *Una cinematografia coloniale*, in «L'Italia d'Oltremare», 20 febbraio 1939 e Id., *Nuovi orientamenti della cinematografia (l'opera del Ministro Alfieri)*, ibid., 20 agosto 1939; E.G. Mattia, *Il cinema in A.O.I.*, in «Etiopia», settembre 1939.

9. La cinematografia coloniale del ventennio è probabilmente fra gli argomenti più affrontati da chi vuole studiare in maniera coordinata la politica fascista e le sue manifestazioni mediatiche, sia per l'immediatezza cronologica che lega questa produzione alle scelte di politica estera, sia per l'omogeneità con cui veicola, attraverso un numero limitato di pellicole, un'organica visione del colonialismo fascista e delle sue basi teoriche. Cfr. tra i tanti, il più recente R. Ben Ghiat, *Italian Fascism's Empire Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2015.

10. M. Zinni, *L'Impero sul grande schermo. Il cinema di finzione fascista e la conquista coloniale 1936-1942,* «Mondo contemporaneo», 2011, 3, pp. 5-10.

11. *Ibid.*, pp. 11-12.

ed iconografici che sono poi sopravvissuti negli anni avvenire[12].

Al loro interno si trovano abilmente fuse le due anime caratterizzanti la produzione cinematografica come si era andata sviluppando dopo il 1931, anno della decisa discesa sul terreno della celluloide da parte del regime: lo spettacolo e l'ideologia[13]. I film coloniali portano al massimo grado la compenetrazione di obiettivi puramente spettacolari, d'intrattenimento (in molti casi mutuati dalla produzione avventurosa proveniente da Hollywood, stella polare non solo per i responsabili della cinematografia di regime, *in primis* Luigi Freddi a capo della Direzione generale della cinematografia[14], ma dello stesso pubblico in sala, profondamente intriso dei miti provenienti d'oltreoceano e ancora non privatone dalla future scelte protezionistiche[15]) con quelli prettamente ideologici, su tutti la vocazione imperiale dell'Italia fascista e la creazione dell'uomo nuovo[16], due idee portanti che trovano proprio nel razzismo coloniale un fattore di sviluppo e completamento.

Questi due aspetti – spettacolo e questione razziale – divengono, così, sul grande schermo sostegno necessario l'uno dell'altro, all'interno di uno schema filmico in cui l'avventura esotica si definisce e caratterizza soprattutto in base ad una netta e chiara suddivisione di ruoli e funzioni degli attori in scena. Insomma, i personaggi che di volta in volta affollano lo schermo, dai protagonisti agli antagonisti, passando per gli aiutanti e i deuteragonisti, rispondono ad una logica al contempo narrativa e ideologico-razziale. In questa maniera, il razzismo appare come una componente essenziale per la riuscita spettacolare e propagandistica del film, sia da un punto di vista cinematografico, sia da un punto di vista politico. A confermarlo il fatto che, mentre appare molto più complesso sciogliere e definire caratterialmente in queste pellicole la figura dell'eroe italiano e fa-

12. Cfr. M. Zinni, Una lettera dall'Africa. *Il colonialismo italiano nel cinema del dopoguerra, 1945-1960*, «Contemporanea», 2016, 1, pp. 69-99.
13. G.P. Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Ossessione". 1929-1945*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 88-89.
14. V. Zagarrio, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 76 ss., 156 ss., 167 ss.
15. G.P. Brunetta, *Il ruggito del leone. Hollywood alla conquista dell'impero dei sogni nell'Italia di Mussolini*, Venezia, Marsilio, 2013.
16. Cfr. E. Gentile, *Fascismo. Storia e interpretazioni*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 235 ss.

scista (ma sarebbe più corretto dire italiano *in quanto* fascista)[17], molto più netto ed incisivo appare il disegno dei rapporti fra gli italiani in senso lato e le figure degli altri, degli africani, a cui di volta in volta viene riservata una rappresentazione funzionale ai messaggi razziali che si vogliono veicolare.

Alcuni esempi permettono di cogliere meglio l'eterogeneità delle coordinate narrative presenti (soprattutto dal punto di vista della sintassi filmica e dei suoi riferimenti transnazionali) e, allo stesso tempo, la linearità tematica e l'organicità ideologica dei sottotesti alla base della rappresentazione della società coloniale e dei rapporti fra razze.

In questi film il motore dell'azione è saldamente in mano agli italiani, siano essi coloni, soldati, appartenenti alla milizia, religiosi. Loro non sono solo i protagonisti delle vicende ma gli artefici ultimi del destino loro e di quelle terre. Al di là della struttura interna del racconto e dei processi evolutivi che coinvolgono in maniera più o meno profonda i caratteri in scena, gli italiani e l'italianità di questi vengono rappresentati come fattore di sviluppo, narrativo e storico al contempo. Sono loro che danno un senso all'azione, che muovono la vicenda che li vede coinvolti verso una conclusione positiva, sempre loro che divengono metafora di un cammino rivolto al progresso per quei territori e per le genti che li popolano da secoli, al contrario ritratte come inerti, schiave di un destino di arretratezza, povertà, ignoranza[18].

All'interno di questa comunità nazionale in terra d'Africa vi sono, tuttavia, delle categorie politiche e culturali che rendono gli italiani in colonia un complesso laboratorio di costruzione identitaria. Da un

17. Esemplare al riguardo la polemica innescata sulle pagine del «Tevere» dal suo direttore Telesio Interlandi in merito al film *Il grande appello* di Mario Camerini e al suo protagonista principale, un italiano che vive a Gibuti, estraneo agli ideali fascisti e patriottici e che solo alla fine della pellicola emenda la propria condotta con il sacrificio finale della vita, nell'articolo *La patria in appello* del 28 novembre 1936.

18. Questa immagine quasi mitologica degli africani era diffusa largamente nel mondo occidentale e tendeva a vedere l'Africa come un continente sospeso in un limbo, con una cultura arretrata diffusa in maniera uniforme su tutto il territorio. Indicativo di questo atteggiamento mentale quanto riportava il fotografo George Hoyningen-Heune nel suo libro di viaggio *African Mirage: the Record of a Journey* del 1958: «domani è ieri e oggi è un migliaio di anni fa» (cit. in B. Bush, *Imperialism, Race and Resistance: Africa and Britain, 1919-1945*, London, Routledge, 1999, p. 29).

lato, quelli che possono essere definiti come gli eroi classici del genere avventuroso, chi dà l'esempio qualificandosi come espressione più pura e compiuta dell'uomo nuovo fascista; dall'altro, gli individui che solo dopo un lungo percorso interiore riescono a costo di enormi sacrifici a trovare il loro posto nella nuova realtà imperiale fascista in patria e oltremare e a divenire essi stessi eroi. In questo caso si è in presenza di una sorta di antieroe la cui funzione appare divisa fra quella di esempio, negativo in prima battuta, e quella di personificazione della missione salvifica del fascismo successivamente, alla fine del suo percorso di redenzione. Nella prima categoria rientra forse solo il capitano Santelia de *Lo squadrone bianco*, per certi versi più un eroe militare che un vero e proprio eroe fascista; eventualmente il giovane soldato de *Il grande appello*, con la sua strenua fiducia negli ideali della rivoluzione fascista. Già il Cardinal Massaia del film *Abuna Messias* assolve un ruolo maggiormente legato al suo essere italiano e cattolico, un precursore della futura presenza italiana in Etiopia il quale, tuttavia, non richiama apertamente alcuna relazione con la politica fascista in Africa, bensì celebra la grande tradizione di evangelizzazione dei missionari nei secoli passati[19].

La seconda categoria, la cui evoluzione dà ancora maggior forza al valore dell'eroe simbolo e al significato del suo sacrificio (ma anche del loro), è composta da un numero molto più ampio e diversificato di figure che giungono in Africa mosse dalle più svariate motivazioni. In questa voce rientrano Giovanni Bertani de *Il grande appello*, il giovane tenente Ludovici in *Lo squadrone bianco*, con un po' di forzature anche Luciano Serra, che tardi capisce la portata del cambiamento portato dal fascismo, e l'ingegnere di *Sotto la croce del Sud*, che rischia di perdersi ammaliato dal fascino esotico della bella Mailù e, più in generale, dall'attrazione che quelle terre selvagge ed immutabili sembrano esercitare su coloro che vi agiscono privi della necessaria forza di spirito e di una fiducia incrollabile della missione che ivi devono portare a compimento.

19. Il fatto che il progetto, fin dalla sua genesi, fosse saldamente in mano alla committenza religiosa spiega la quasi totale assenza di riferimenti apertamente politici se non quelli evidentemente legati agli eventi militari che ne anticiparono l'uscita di qualche anno. Sulle vicende che portarono alla realizzazione del film e sulla sua produzione cfr. L. Goglia, Abuna Messias *in Africa Orientale e la costruzione dell'impero fascista*, in *Cinema a passo romano. Trent'anni di fascismo sullo schermo (1934-1963)*, a cura di P. Cavallo, P. Iaccio, L. Goglia, Napoli, Liguori, 2012, pp. 51-108.

Alla presenza italiana in colonia si contrappongono gli altri, gli africani. In questa dimensione cinematografica, l'idea di contrapposizione non deve essere necessariamente declinata nell'ottica di una resistenza attiva all'intervento italiano, ma più genericamente come presenza interlocutrice dell'agire fascista in colonia. Si intendono così, sostanzialmente, sia gli africani che osservano passivamente l'inizio del cambiamento, quelli che lo accettano più o meno fiduciosi e, infine, quelli che vi si oppongono materialmente.

In questo senso, gli africani, ancor prima di essere considerati buoni o cattivi, appaiono come una massa sostanzialmente indistinta che, nel bene o nel male, assolve quasi la stessa funzione del paesaggio e degli elementi che vi insistono e con cui hanno a che fare i protagonisti delle vicende. In pochissimi casi viene concesso loro un minimo di approfondimento; generalmente essi appaiono come un'entità naturale che viene piegata dalla volontà e dalla superiorità morale e tecnica italiana. Così gli africani che obbediscono e accettano la supremazia europea con fiducia e rispetto possono trovare spazio nella nuova realtà coloniale alla stregua di massa di manovra per i destini imperiali nazionali (è questo il caso dei somali nella piantagione di *Sotto la croce del sud* e dei *meharisti* de *Lo squadrone bianco*). Il giovane africano Morka, che diviene fedele discepolo del cardinale Massaia in *Abuna Messias*, appare come l'unico caso in cui un indigeno riesce ad avere spazio e un ruolo di spalla minore del protagonista.

Alla stessa maniera, gli africani che insidiano la missione fascista in colonia vengono ritratti come individui belluini e selvaggi, ferini nella virulenza della loro rabbia distruttiva come nella loro completa disorganizzazione (entrambe testimoniate dalle loro tecniche di battaglia). È questo il caso degli invisibili ribelli libici in *Lo squadrone bianco*, che plasticamente divengono tutt'uno con le sabbie millenarie in cui si nascondono e dalle quali attaccano proditoriamente; ma anche gli abissini che assaltano in massa e a sorpresa il campo di coloni italiani ne *Il grande appello* o il treno con donne e bambini in *Luciano Serra pilota*: nel primo caso manifestandosi di notte come spettri che escono dalla selva per poi venirne ricacciati al suo interno; nel secondo, al pari di una marea nera urlante priva di pietà e onore.

In entrambi i casi, il ruolo degli africani è declinato in funzione del loro rapporto con gli italiani e del posto ricoperto all'interno del processo di colonizzazione. Tolte stringenti necessità narrative,

poco spazio è riservato loro, non avendo essi alcuna ragion d'essere autonoma all'interno della vicenda[20]. Questi appaiono come comparse per scene suggestive e qualche ruolo di colore ma lo scavo psicologico è ridotto in maniera unidimensionale. Proprio per questa scelta prettamente ideologica, raramente assurgono al ruolo di cattivo classico di genere, al quale spesso è comunque riservato un certo rilievo e approfondimento: la dialettica interna alla pellicola è quasi tutta giocata fra eroi e antieroi (Luciano Serra e Bertani in rapporto ai figli; il tenente Ludovici con il capitano Santelia; l'ingegner Paolo con il proprietario della piantagione).

Nella prospettiva tipica del cinema di genere e nelle logiche narrative ad esso connaturate, gli unici, veri cattivi del cinema coloniale fascista sono l'Abuna Attanasio in *Abuna Messias* e il meticcio Simone in *Sotto la croce del Sud*. Mentre per il primo, vista anche la committenza religiosa dell'opera e la contestualizzazione storica della vicenda, l'analisi appare abbastanza scontata, per il secondo i fattori di interesse appaiono plurimi. Simone, infatti, racchiude in sé tutte le caratteristiche classiche del *villain* di genere (avido, corrotto e corruttore, ingannatore, privo di scrupoli, assassino) e le sue inclinazioni negative vengono sviluppate in maniera articolata all'interno del racconto, contribuendo a costruire un avversario ben riconoscibile e verso il quale lo spettatore nutre una palese e giustificabile avversione. Corruzione morale e assenza di principi etici trovano riflesso in una descrizione quasi lombrosiana dell'aspetto e dell'azione dell'uomo, il quale, proprio nella sua natura di meticcio, trova l'intima ragione della sua malvagità (così lo definisce un colono della piantagione: «È un meticcio, una razza bastarda e qui ne ha fatte di tutti i colori»). Nei suoi confronti è rintracciabile, più che verso gli indigeni presenti negli altri film, un evidente tono razzista tanto che appare evidente il legame fra queste scelte iconografiche e le linee guida della politica razziale attuata dal regime in colo-

20. Liliana Ellena rileva come in queste pellicole sia possibile rinvenire «un processo di costruzione dell'identità nazionale mediante la negazione dell'altro, che costituisce un esempio significativo di un nazionalismo che si afferma come coscienza razziale e simultaneamente come coscienza coloniale» (*Lo spettacolo coloniale. Militari e guerra d'Etiopia nel cinema italiano degli anni Trenta*, in *Militari italiani in Africa. Per una storia sociale e culturale dell'espansione coloniale, Atti del convegno di Firenze, 12-14 dicembre 2002*, a cura di N. Labanca, Società Italiana di Storia Militare, Quaderno 2001-2002, Napoli, Esi, 2004, p. 287).

nia subito dopo la conquista dell'Etiopia, in relazione soprattutto a quella che venne definita come la "piaga del meticciato"[21]. Come illustra la conclusione del film, sarà poi la natura stessa, con la collaborazione attiva dei due gruppi razziali uniti nella battaglia contro l'elemento perturbatore, a ristabilire l'ordine condannando Simone ad una morte tanto spettacolare quanto orribile e metaforicamente indicativa: venire inghiottito dalle sabbie mobili, da quella stessa terra che lo ha generato evidentemente "per errore". Una scomparsa dall'orizzonte cognitivo dello spettatore cui rimanda, in maniera forse più drastica e altrettanto indicativa, quella di Ippolito Silvestri, l'attore meticcio che interpretava il personaggio di Johannes IV nel film *Abuna Messias* e che venne letteralmente cancellato dalla memoria collettiva con la rimozione del proprio nome dai titoli di testa del film e dai manifesti tra la prima proiezione della pellicola a Venezia e le successive[22].

Appare evidente, quindi, come il cinema coloniale costruisca una propria immagine della società coloniale fascista in cui ruoli codificati sono inseriti in schemi narrativi tipici della produzione di genere di tradizione americana, francese ma anche italiana, al fine di saldare il piano della propaganda con quello spettacolare. *Lo squadrone bianco* ha il respiro dei film coloniali francesi ambientati nella legione straniera oltre ad avere evidenti rimandi *melò* nella prima parte che richiamano struggimenti sentimentali e scenografie da telefoni bianchi; l'assalto al treno di *Luciano Serra pilota* è un chiaro riflesso di stilemi tipici del cinema *western* al pari de *Il grande appello;* la morte del meticcio Simone ricalca la punizione finale del cattivo nel film *Tarzan's Escape* della MGM con Johnny Weissmuller[23].

---

21. Cfr. L. Goglia, *Note sul razzismo coloniale fascista*, «Storia contemporanea», 6, 1988, pp. 1223-1266; G. Gabrielli, *Prime ricognizioni sui fondamenti teorici della politica fascista contro i meticci*, in *Studi sul razzismo italiano*, a cura di A. Burgio, L. Casali, Bologna, Clueb, 1996, pp. 61-88; Id. *La persecuzione delle "unioni miste" (1937-1940) nei testi delle sentenze pubblicate e nel dibattito giuridico*, in «Studi Piacentini», 1996, 20, pp. 83-140; Id., *Un aspetto della politica razzista dell'impero: "il problema dei meticci"*, in «Passato e Presente», 1997, 41, pp. 77-105.

22. L. Goglia, Abuna Messias *in Africa Orientale Italiana…*, cit., pp. 69-70.

23. Sull'importanza di un'analisi transnazionale dei fattori caratterizzanti l'immaginario coloniale cinematografico, al fine di ricostruire una mappa mentale del pensiero coloniale e razzista occidentale tra inizio Novecento e post seconda guerra mondiale, cfr. M. Zinni, *Terra di passione, terra di conquista. Note sul rapporto fra cinema europeo ed Africa dalle origini alla Seconda guerra mondiale*, in «Mondo contemporaneo»,

Una sintesi riuscita tra piani e sensibilità differenti, al contempo avventurose e schiettamente ideologiche, che porta con sé un paradossale cortocircuito storico-cinematografico in base al quale la potenza coloniale appare spesso difendersi dall'attacco dell'altro, minaccioso e indistinto. Un ribaltamento di prospettive che pone la macchina da presa dalla parte di chi giunge per conquistare, tra le schiere dei coloni-soldati, tramutandoli in vittime, non più aggressori: gli italiani divengono così strenui difensori di un dominio che viene descritto come un diritto acquisito in base al valore e alla tradizione storica; gli africani, al contrario, come minaccia incombente, ma destinata alla sconfitta, prima dalla forza degli italiani e, poi, dal destino ineluttabilmente vittorioso del progresso e della missione civilizzatrice fascista.

Un paradosso concettuale che diviene macroscopico quando si esaminano con puntualità gli elementi primi della genesi e della realizzazione di questo cinema esotico, avventuroso e razzista, pensato per gli italiani e per il consolidamento della coscienza razziale dell'uomo nuovo: l'Africa e gli africani stessi. Sono loro – come contesto di riferimento, interlocutore silente ma imprescindibile, comparse di scena e necessario sfondo per l'azione dei protagonisti bianchi – il fattore sotterraneo ma ineludibile di una narrazione pubblica che, mentre cerca di rimuoverli, ne evidenzia al contempo la presenza e, indirettamente, la difficile collocazione all'interno delle logiche coloniali.

2013, 2, pp. 115-144; Id., *Visioni da un altro mondo. Il cinema coloniale francese e inglese*, in *War films. Interpretazioni storiche del cinema di guerra*, a cura di S. Pisu, Milano, Societa Italiana di Storia Militare – Acies, 2015, pp. 361-386; Id., *Entertainment, Politics and Colonial Identity in Post-war Italian and British Cinema (1945-1960)*, in *Images of Colonialism and Decolonisation in the Italian Media*, a cura di C. Dau Novelli, P. Bertella Farnetti, Cambridge, Cambridge Scholar Publishing, 2017, pp. 67-80.

Impero, "razza" e politiche della memoria nel documentario contemporaneo italiano. Una prospettiva postcoloniale

Leonardo De Franceschi

"Memoria è capire quel che abbiamo davanti"
Franco Fortini[1]

Gli ottant'anni dalle leggi *razziali* e antisemite[2], l'azione dimostrativa del gruppo Non Una di Meno di Milano contro la statua di Indro Montanelli[3], la celebrazione della festa della liberazione con le polemiche che l'hanno accompagnata anche quest'anno sono altrettanti momenti nei quali abbiamo potuto toccare con mano una volta di più come il Novecento abbia lasciato piaghe ancora aperte, particolarmente evidenti nel nostro Paese, che conosce una recrudescenza impressionante di crimini contro la persona, aggravati da implicazioni razziste e sessiste[4]. La campagna per le elezioni politiche che

1. F. Fortini, *Memoria è capire quel che abbiamo davanti*, «il manifesto», 24 dicembre 1985; ora in *Disobbedienze. 1. Gli anni dei movimenti. Scritti sul "Manifesto", 1972-1985*, Roma, Manifestolibri, 1997, p. 247.
2. Il corsivo ricorda che la *razza* è un costrutto simbolico con ricadute materiali o, per dirla con Stuart Hall, un significante *fluttuante*, in continua ridefinizione. Pertanto ogni cautela tesa a evitare un uso neutro del termine o dei suoi derivati appare giustificata. Cfr. Stuart Hall, *Race, The Floating Signifier*, Media Education Foundation, 1997 (https://www.mediaed.org/transcripts/Stuart-Hall-Race-the-Floating-Signifier-Transcript.pdf). Per una sintesi sul dibattito intorno a razza e razzismo da una prospettiva antropologica, cfr. invece Annamaria Rivera, *Idee razziste*; *Razzismo*, in René Gallissot, Monder Kilani e Id., (a cura di), *L'imbroglio etnico in quattordici parole-chiave*, Bari, Dedalo, 2001, pp. 153-188, 279-310.
3. Cfr. F. Coin, *Il riscatto femminista della storia*, «Jacobin Italia», 13 marzo 2019 (https://jacobinitalia.it/il-riscatto-femminista-della-storia/).
4. Rimando in proposito al defatigante ed encomiabile lavoro di monitoraggio e analisi critica compiuto dalla piattaforma *Cronache di ordinario razzismo*, culminato finora nella pubblicazione di quattro libri bianchi, scaricabili gratuitamente online a questo link (http://www.cronachediordinariorazzismo.org/il-rapporto-sul-razzismo/).

hanno visto l'affermazione nel marzo 2018 del MoVimento Cinque Stelle e della Lega, oltre a un aumento consistente dell'astensionismo, ha creato le condizioni per una nuova escalation di violenza epistemica[5] e materiale contro i/le migranti, che ha prodotto episodi luttuosi come la tentata strage di Luca Traini (3 febbraio) e l'uccisione di Idy Diene (5 marzo) e Soumaila Sacko (2 giugno), solo per citare gli episodi più eclatanti del 2018, su cui si è saldata un'azione di governo liberticida e criminogena, sancita dall'approvazione del cosiddetto Decreto Sicurezza il 21 novembre dello stesso anno.

La mia riflessione reagisce a diverse altre prodotte nel passato recente[6], volte a sottolineare come l'archivio culturale che fa da substrato a questa recrudescenza sia da ricondurre a un doppio nodo irrisolto nell'immaginario pubblico, laddove il primo elemento, ovverosia la *rimozione* – o, più propriamente, la riscrittura e riappropriazione interessata – dell'esperienza coloniale italiana, ha finito indirettamente per oscurare un secondo elemento, la negazione proattiva dell'esperienza storica del razzismo in Italia, che ha accompagnato l'intero processo di *nation building* ed evoluzione del dibattito pubblico, rivolgendosi prima contro meridionali e sudditi delle colonie e via via estendendosi agli ebrei, al popolo rom, sinti e caminanti e, nell'ultimo trentennio, a migranti, «seconde generazioni», richiedenti asilo e rifugiati[7].

---

5. Si pensi all'incredibile ritorno in auge della nozione di *razza*. Mi riferisco in particolare a due dichiarazioni rese nel 2018 rispettivamente da Attilio Fontana, allora candidato della Lega alla presidenza della Regione Lombardia, poi eletto («tutti non ci stiamo, quindi dobbiamo fare delle scelte. Dobbiamo decidere se la nostra etnia, se la nostra razza bianca, se la nostra società deve continuare a esistere o se deve essere cancellata»), e dal terrorista e ideologo neofascista Franco Freda («Salvini è il salvatore della razza bianca in Europa»). Cfr. *Fontana: «Razza bianca da difendere». Poi precisa: «È stato un lapsus». Salvini: siamo sotto attacco*, «Corriere della Sera – Milano/Politica», 15 gennaio 2018 (https://milano.corriere.it/notizie/politica/18_gennaio_15/attilio-fontana-immigrati-razza-bianca-difendere-candidato-centrodestra-regione-lombardia-bcf74404-f9e8-11e7-b7a0-515b75eef21a.shtml); Raffaella Fanelli, *Fedele alla razza*, «Estreme Conseguenze», 29 novembre 2018 (https://estremeconseguenze.it/2018/11/29/fedele-alla-razza/).

6. Cfr. almeno V. Deplano, A. Pes (a cura di), *Quel che resta dell'impero, La cultura coloniale degli italiani*, Milano, Udine, Mimesis, 2014; Gaia Giuliani, Cristina Lombardi-Diop, *Bianco e nero. Storia dell'identità razziale degli italiani*, Firenze, Milano, le Monnier, Mondadori, 2013; G. Giuliani (a cura di), *Il colore della nazione*, Firenze, Milano, le Monnier, Mondadori, 2015.

7. Cfr. T. Petrovich Njegosh, *Gli italiani sono bianchi? Per una storia culturale della linea*

Nel mio intervento, proverò a interpretare da una prospettiva postcoloniale sei documentari italiani recenti accomunati, nella pur relativa difformità delle marche espressive, da due scelte di fondo: l'intenzione di contribuire a una nuova conversazione sulla centralità del colonialismo come grande nodo irrisolto della narrazione nazionale dominante, e l'individuazione della mancata assunzione nello spazio pubblico di questo nodo come fattore chiave in grado di contribuire a spiegare il periodico e regolare riaccendersi di un clima favorevole all'insorgere di episodi di violenza razzista.

Sei film

Il muro di gomma opposto da storici coloniali e divulgatori interessati come Montanelli a rivedere la vulgata sul colonialismo italiano dal volto umano ha dovuto fare i conti già negli anni Ottanta e Novanta con un pugno di film che, a partire dal kolossal bellico *Lion of the Desert* (Mustapha Akkad, 1981), hanno provato a spostare l'asse della narrazione dominante dirigendosi anzitutto a un pubblico internazionale, ma la cui diffusione in Italia si è scontrata con logiche di censura di mercato quando non squisitamente politiche[8].

Una sorte non molto diversa è toccata anche alle produzioni di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi che, grazie al dispositivo della *camera analitica*, ispirato alle macchine ottiche del cinema delle origini, hanno rifilmato, rigenerato, reinventato migliaia di metri di pellicola, perlopiù documentari, cinegiornali e home movies, dando luogo a partiture audiovisuali di straziante forza figurale e pregnanza politica che, come *Dal Polo all'Equatore* (1988) e *Lo specchio di Diana* (1996), già indagano la macchina dell'immaginario razzializzante del regime. Nel 2013, con *Pays barbare*, ormai riconosciuti maestri del documentario a base d'archivio, Gianikian e Ricci Lucchi, lasciano trapelare un grado di urgenza polemica e civile mai così esplicitamente rivolta al presente. Alle immagini che documentano

del colore in Italia, in Id., Anna Scacchi (a cura di), *Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti*, Verona, ombre corte, 2012, pp. 13-45.

8. Cfr. L. De Franceschi, *Il treppiede insabbiato. Controstorie africane sull'Italia coloniale* (2009), ora in Id., *Lo schermo e lo spettro. Sguardi postcoloniali su Africa e afrodiscendenti*, Mimesis, Milano, Udine, 2018, pp. 133-142.

la costruzione coloniale del suddito come *altro* «barbaro, primitivo, sleale», la voce fuoricampo dolente di Gianikian associa l'ordine discorsivo di un'Europa di oggi, in cui «il razzismo si espande, ci si arma per scacciare i poveri, stranieri che suscitano inquietudine per rimandarli nel loro inferno d'origine»[9]; poco oltre, dopo la ripresa in voce del testo di alcuni telegrammi di Mussolini che autorizzano l'uso del gas, montato sulle immagini di carcasse di animali corrosi dall'iprite, una lettera di un ras all'imperatore descrive l'inferno di un bombardamento diretto non solo contro civili inermi ma anche contro mandrie di animali e specchi d'acqua abitualmente usata per abbeverarsi; e poi ancora si torna sulle politiche di protezione della *razza* e contro il *meticciato*, trasformando, grazie all'uso combinato del ralenti e dell'inversione positivo-negativo, le immagini di alcune giovani *indigene* danzanti e seminude nell'epifania spettrale di un immaginario necrotico, mentre una voce femminile dà forma alle paure di un eterno ritorno («Insolente, atrocemente farsesco, il fascismo si ripresenta. Noi proviamo un sentimento d'inquietudine. Siamo immersi in una notte profonda. Non sappiamo dove stiamo andando. E voi?»).

Pays barbare traduce in forme audiovisuali a tratti lancinanti uno scarto nella percezione sul grado di involuzione autoritaria e razzializzazione dell'*altro* in atto nel sistema politico italiano che è nell'aria già dai primi anni Duemila e che continua a sollecitare soprattutto autori e autrici di cinema del reale. Oltre alla volontà di decostruire l'immaginario rassicurante sul colonialismo e la perdurante riproduzione di un regime visuale improntato a una bianchezza normativa non marcata, naturalizzata e presentata come autoevidente, tali film ingaggiano un corpo a corpo con i documenti visuali e sonori di questo archivio, facendolo spesso sulla base di una prospettiva culturale consapevolmente subalterna, postcoloniale e transnazionale, grazie a una compagine produttiva che fa perno su partner da Francia, Belgio, Stati Uniti, e raccoglie le voci di un'italianità non riconosciuta, che eccede i confini statuali e del *colore della nazione*, proponendoci micronarrazioni tradizionalmente silenziate, sepolte negli anfratti della memoria o semplicemente lasciate fuori dal racconto del *reale*, perché considerate *fuori luogo*, inclassificabili, irriducibili a una chiave di lettura riconciliata del passato e del presente. I mate-

9. La citazione è tratta dal commento in voice over del film. Mia traduzione.

riali d'archivio, immagini fisse o in movimento, sono sussunti da un dispositivo semiotico che li *ri*media, reimpaginandoli visualmente e associando loro una colonna audio composita, con esiti quasi sempre stranianti. A cambiare è però il grado di investimento su di essi, che diventa massimo in alcuni documentari a base d'archivio, mentre in altri viene controbilanciato da una componente significativa quando non dominante di riprese e registrazioni *dal vero*. In tutti i sei casi qui in esame, il cinema torna anche ad essere un potente dispositivo di interrogazione di altre forme di espressione, la fotografia anzitutto, ma anche la letteratura e la musica. Inoltre, l'esperienza della visione dispiega uno spazio di agibilità spettatoriale discreto, che si sprigiona nella dialettica fra passato e presente, fra diversi luoghi d'ancoraggio dello sguardo, fra documenti d'archivio e presa diretta sul reale, fra immagini, suono e rumori.

In *Oltremare* (2017), partendo dal microcosmo provinciale di Borgo Tossignano, vicino Imola, Loredana Bianconi mette a confronto tre voci, uno zio partito volontario nella guerra d'Africa del 1935-36 – le cui lettere indirizzate alla madre vengono ripercorse grazie a una performance d'attore – e due testimoni viventi, un uomo e una donna portati da bambini in Etiopia e rientrati tra l'arrivo delle truppe anglo-sudanesi ed etiopiche e la fine della seconda guerra mondiale: in un sapiente impasto di voce recitante, narrazioni retrospettive, sonoro originale dei materiali d'archivio, commento dell'autrice e temi musicali, Bianconi tesse una partitura polifonica suggestiva, giustapponendo a questa colonna audio un montaggio di materiali di repertorio (composto perlopiù da fotografie dei tre protagonisti e delle loro famiglie e riprese da cinegiornali e documentari d'epoca), secondo una sottile drammaturgia interna che recupera al racconto come nessun altro film del corpus la dimensione *infraordinaria* dell'esperienza coloniale. Le tre voci compongono il quadro di un'esperienza coloniale vissuta anzitutto come grande opportunità di realizzazione personale e familiare, a fronte di una situazione di povertà e mancanza di prospettive reali, e il progressivo peggioramento delle condizioni di lavoro operaio, davanti all'affermarsi di padroni delle ferriere sempre più asserviti al profitto, in una società implacabilmente segregata tra cittadini/e e sudditi/e. Il richiamo all'attualità filtra soprattutto attraverso la parabola di disillusione della voce-guida nei confronti prima del fascismo e poi di una società italiana che, persino nei suoi avamposti tranquilli di provincia, non sa né vuole elaborare il lutto della decolonizzazione e

preferisce vivere nell'eterno presente di una narrazione autoconsolatoria e protetta da ogni confronto con i *corpi fuori posto* di cui parla Nirmal Puwar[10], ricomponendo i pezzi di una *norma somatica* messa a rischio dall'incontro – generativo – con il soggetto colonizzato.

In una sorta di ideale diagramma tra un massimo e un minimo di investimento sul *found footage*, *Inconscio italiano* (Luca Guadagnino, 2011), occupa una posizione di cerniera, trattandosi di un'operazione studiatamente composita (due terzi più un terzo), che fa seguire a 61 minuti di dialogo a più voci fra il ricercatore Giuppy D'Aura e sei fra gli/le studiosi/e (gli storici Angelo Del Boca e Lucia Ceci, l'antropologa Michela Fusaschi, il sociologo Iain Chambers, i filosofi Alberto Burgio e Ida Dominjanni) che più negli ultimi vent'anni si sono dedicati alla disamina dei rapporti di continuità fra colonialismo, razzismo e contemporaneità, un montaggio (30 minuti) di materiali di repertorio del Luce, innervato dalle note dissonanti di *Harmonium* di John Adams. Questo partito preso espressivo è sostenuto da una serie di altre scelte di impaginazione visuale marcate che caratterizzano la prima parte, dall'adozione dell'inquadratura fissa all'opzione di un bianco e nero contrastato con tanto di punti luce a vista, da tagli decentrati e volti a restituire la materialità del lavoro culturale al ricorso a un sistema di dissolvenze cromatiche che scandiscono graficamente il passaggio da un interlocutore/trice all'altro/a. Sul piano dei registri di drammaturgia documentaria, collegata alla scelta di dare a D'Aura lo status di una sorta di alter-ego performativo in campo del regista, colpisce la soluzione di usare il repertorio del Luce in una triplice funzione, come cornice grafica ed emozionale, come documento visuale bruto da mostrare e far commentare agli/alle intellettuali e infine come archivio interminabile da riattraversare in vista di una nuova esperienza che si colloca fra i territori dell'estatico e del politico. Il montaggio finale parte come *Dal Polo all'equatore* con un *phantom ride*: allontanandosi dai cromatismi accesi e dalle sottili riscritture consentite dalla *camera analitica*, Guadagnino lavora tuttavia piuttosto sull'accumulazione di frammenti da fonti visuali volutamente eterogenee e sull'insistita ricerca di associazioni visuali, aprendo uno spazio considerevole all'uso dei gas e alla variante sanitaria della «missione civilizzatri-

10. Cfr. N. Puwar, *Space Invaders. Race, Gender and Bodies Out of Place*, Oxford, New York, Berg, 2004.

ce», a micronarrazioni del quotidiano (per esempio sulla scolarizzazione dei piccoli «sudditi») e persino a contronarrazioni del conflitto, affidate all'inserimento di frammenti che documentano l'attività dell'esercito etiopico.

Pagine nascoste (Sabrina Varani, 2018) recupera e valorizza la dimensione intermediale del cinema, col mettersi per certi versi al servizio della pagina letteraria, nello specifico configurandosi come una sorta di *making of* del romanzo *Sangue giusto* di Francesca Melandri (Rizzoli, 2017). Regista e scrittrice ci conducono in un doppio viaggio, interiore e fisico, spaziale e temporale, alla scoperta del lato oscuro di Franco Melandri, giornalista formatosi in seno alla cultura di regime degli anni Trenta: ripercorrendo, anche a partire da immagini di film di famiglia, il rapporto di Melandri col padre, la regista ci accompagna lungo un doloroso ma catartico percorso *controamnestico* di decostruzione delle rassicuranti e pacificate narrazioni ufficiali sul colonialismo italiano, partendo dalle tracce documentali dell'immaginario razzista del Ventennio ma dando spazio anche a una serie di incontri in presa diretta, con il partigiano Massimo Rendina, con il maggiore Shaleka Dejene Meshesha, con la figlia di un superstite della strage di Zeret (aprile 1939). Altrettanta attenzione viene data all'oggi, con l'apertura di un doppio inciso sulla vicenda del mausoleo di Affile, dedicato alla memoria del "maresciallo d'Italia" Rodolfo Graziani, tema centrale del film di Ciriaci su cui tornerò a breve, e sul ritorno del neonazismo nella scena politica, grazie anche alle deliranti tesi razziste e omofobe di Forza Nuova. Mescolando sguardo partecipativo, ricerca sul campo e decostruzione dell'archivio visuale, e pur ancorandosi a un regime di impaginazione filmica privo di marche linguistiche aggressive e riconoscibilmente d'autore, Varani realizza un film-saggio dal notevole impatto comunicativo, che ci porta a toccare con mano le conseguenze nel presente di oltre ottant'anni di amnesia interessata e rinegoziazione ininterrotta di un'italianità razzialmente connotata.

If Only I Were That Warrior (Valerio Ciriaci, 2015), premiato al Festival dei Popoli ma anch'esso poco visto, è il film, all'intero del piccolo corpus presentato in questa sede, che con più decisione sottolinea la portata transnazionale della *ferita* coloniale italiana, e apre alla possibilità di nuove alleanze postcoloniali tra eredi di questa tragica storia negata: protagonisti del documentario di Ciriaci sono infatti tre personaggi/attori sociali che, con modalità diverse, si posizionano sull'esperienza feroce del colonialismo italiano specie in

terra d'Etiopia e sul citato mausoleo di Affile a Graziani, inaugurato l'11 agosto 2012 per iniziativa del sindaco Ettore Viri: la giornalista radiofonica etiope Mulu Ayele, curatrice sulle frequenze di Radio Onda Rossa di una trasmissione indirizzata alla comunità etiopica in Italia; l'attivista italoamericano Nicola DeMarco, nipote di un *piccolo bianco* al seguito del Duce nell'impresa del 1935-36; e l'agronomo Giuseppe Debac, cooperante in progetti della FAO diretti ai contadini etiopi e cultore nostalgico di memorie coloniali. Il dispositivo drammaturgico di Ciriaci ci obbliga a un continuo lavoro di riallineamento prospettico, che passa per il "pedinamento" dei tre nella vita di tutti i giorni e per una calibrata sintesi storiografica, affidata alla consulenza di Mauro Canali dell'Archivio dello Stato e a un'accattivante animazione digitale delle fonti iconografiche d'epoca, processualmente agli antipodi del metodo della *camera analitica*. Mai forse come in questo film, che interpella tra gli altri, oltre al sindaco e a vari affilani, anche un dolente testimone della strage di Debre Libanos (maggio 1937), siamo portati a renderci conto che lo scontro di queste contrapposte micropolitiche della memoria sul colonialismo italiano, agite sul terreno dell'attivismo dal basso e da contrapporre a macropolitiche istituzionali, non solo è più che mai aperto, ma, benché in fondo vissuto dai più con indifferenza, ha ricadute decisive sulla rinegoziazione dei modelli culturali di riferimento e dei rapporti di forze transnazionali fra popoli e microcomunità.

Asmarina (2015), opera di Alan Maglio e Medhin Paolos, è forse il lavoro che apparentemente meno si interroga in modo discreto sull'esperienza coloniale italiana e mobilita con minore insistenza strategie di riscrittura e riappropriazione della memoria a partire da materiali d'archivio. In realtà, anche questo documentario si interroga sui processi di rimediazione della memoria postcoloniale, ma lo fa attivando un fertile processo di conversazione intermediale con la fotografia, intesa come deposito di valori patemici preziosi sul piano familiare e microcomunitario e talvolta come traccia di uno sguardo d'artista – penso alla rilettura del lavoro di Lalla Golderer e Vito Scifo compiuto nel libro fotografico *Stranieri a Milano* (1986) –, e un'ancora più preziosa messa a confronto di sguardi resistenti, da parte di testimoni e soprattutto di eredi, di prima e seconda generazione, dell'esperienza coloniale e di transito migratorio fra Corno d'Africa e Italia, con un'attenzione specifica alle comunità eritrea ed etiope di Milano e alla funzione strategica assunta da Bologna nei lunghi anni della lotta dell'Eritrea per l'indipendenza. Trascinati/e

da un'*epistefilia* euforica, ottenuta grazie anche a un trattamento musicale all'insegna di un *métissage* sincretico fra folk ed elettronica, recuperiamo a tratti quella magia inestimabile dell'accadere davanti allo sguardo, mai neutro, della camera che altri documentari, interessati più al lavoro di riscrittura in postproduzione sui materiali di repertorio, hanno sacrificato: penso al dispiegarsi del racconto che fa perno sui ricordi di Michele Lettenze, nato ad Asmara da una *suddita* eritrea e da un militare pugliese mai dichiaratosi, cresciuto in un istituto religioso ed espulso in Italia nel 1963; o ai quadretti di vita familiare a casa Woldegabriel, dove la memoria del libro di Golderer e Scifo e della canzone *Asmarina* (Pippo Maugeri, 1956) risveglia ricordi, attiva processi di trasmissione transgenerazionale e transculturale, interrogando con rinnovata lucidità l'enigma di una contemporaneità interrotta da troppi punti ciechi, come il dramma interminabile degli/delle esuli dal regime di Afewerki, caduti a decine di migliaia sulla rotta che passa per il Sudan, la Libia e il Mediterraneo verso il sogno dell'Europa.

Conclusioni

Se il cinema appare a molti/e ormai come una *forza del passato*, per ricorrere alla potente immagine pasoliniana, e viviamo più che mai in un'epoca di *postcinema*, con un linguaggio e un comparto industriale che attraversano una profonda e irreversibile fase di trasformazione tecnologica ed espressiva, secondo logiche produttive che spingono nella direzione del mercato globale e caratterizzate, quanto ai modi di fruizione e almeno nei paesi industrializzati, dalla progressiva desertificazione dell'esperienza *theatrical* e dalla proliferazione delle piattaforme di visione domestiche e in rete, interrogarsi oggi sul cinema come strumento di decolonizzazione e derazzializzazione dell'immaginario dominante potrebbe indurre qualcuno ad invocare un trattamento sanitario obbligatorio nei confronti di chi scrive. Eppure, i film di Guadagnino, Gianikian/Ricci Lucchi, Ciriaci, Maglio/Paolos, Bianconi e Varani, insieme a diversi altri che non ho potuto affrontare in questa sede per ragioni di spazio[11],

11. Tengo quanto meno a menzionare anche altri lavori di notevole interesse che non sono riuscito a integrare nella mia analisi: *The Return of the Axum Obelisk* (Theo Eshe-

hanno dimostrato che, senza nulla sacrificare alla libertà espressiva autoriale e allo spazio di agentività spettatoriale, trovare la quadra tra forza poetica, efficacia comunicativa e rigore storiografico è possibile. Il vero problema riguarda, in un paese in cui il servizio pubblico televisivo ha abiurato da tempo immemore al proprio ruolo o lo svolge residualmente fra ottusi condizionamenti politici e miopi logiche di palinsesto, ricostruire le condizioni per cui questi film e altri possano trovare un pubblico di massa, off e online, dentro e fuori i luoghi tradizionalmente deputati all'esperienza cinematografica (penso per esempio a scuole, biblioteche, musei, centri sociali e culturali), attivando processi di rinegoziazione dell'immaginario profondi, stratificati e tali da coinvolgere non solo segmenti di uditorio già preventivamente ben disposti a confrontarsi con gli interrogativi in essi disseminati. Rompere la spirale del *nanorazzismo*, per dirla con l'ultimo Mbembe («quella forma narcotica del pregiudizio di colore che si esprime nei gesti in apparenza neutri di ogni giorno») e del razzismo *idraulico* («quello dei micro e macrodispositivi giuridico-burocratici e istituzionali, della macchina dello Stato che rimescola a tutto spiano clandestini e illegali»)[12] è non solo possibile ma anche necessario e più che mai urgente, e proprio a causa di un'offerta politica egemonizzata da populismi e sovranismi ostili alla convivenza pluriculturale tra pari, occorre intensificare e sostenere il lavoro culturale per favorire la crescita di nuove forme di aggregazione dal basso, resistenti e intersezionali. Il cinema del reale può rappresentare una piattaforma privilegiata, proprio perché più libera dagli imperativi categorici del mercato. Sarebbe però altrettanto importante se, come non è accaduto in passato se non in casi eccezionalissimi, creativi e creative di varie provenienze e orientamenti si cimentassero nella sfida della ricerca di nuove forme *popolari* di narrazione, osando immaginare ecosistemi politicamente radicali ma in grado di declinarsi nelle drammaturgie esplose di un racconto che si vuole sempre più aperto, modulare, transmediale.

tu, 2009), *The Remains of the Father* (Bridget Baker, 2011), il dittico composto da *Aulò – Roma postcoloniale* e *La quarta via – Mogadiscio, Italia* (Simone Brioni, Ermanno Guida, Graziano Chiscuzzu, 2012), *Negotiating Amnesia* (Alessandra Ferrini, 2015).

12. A. Mbembe, *Nanorazzismo. Il corpo notturno della democrazia* (2016), Roma-Bari, Laterza, 2019, pp. 71, 74.

Filmografia ragionata dei documenti audiovisivi sull'Africa (1956-1989) conservati presso l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico

Letizia Cortini

Quella che segue è una filmografia relativa ai film documentari sul periodo della colonizzazione e della decolonizzazione in Africa, conservati presso l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Dalla filmografia sono esclusi i film presentati e commentati nelle schede successive, comunque custoditi presso la Fondazione Aamod (Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico). Si tratta di una scelta che si discosta, in termini temporali, dal contesto storico, dagli argomenti principali di questo volume, dedicati ai temi del colonialismo e del razzismo in Africa a partire dal periodo fascista in Italia e dalle leggi razziali, rappresentati nel cinema, nelle fotografie, ma anche da altri mass media, compresi i sussidiari per le scuole. In tal senso, il presente testo si caratterizza piuttosto come un ulteriore strumento di conoscenza e approfondimento della produzione di film, soprattutto documentari, realizzati tra gli anni sessanta e ottanta del Novecento riguardanti, in particolare, il periodo dei movimenti di liberazione dal colonialismo in Africa.

È bene sottolineare che la Fondazione Aamod sul tema della decolonizzazione e della conquista dell'indipendenza da parte dei popoli coloniali possiede un patrimonio davvero molto ricco, di carattere globale, che comprende anche documentari sul Vietnam, sull'intero Sud-Est asiatico, sul Medio Oriente, sull'America Latina. Si tratta di uno sguardo di partecipazione e di militanza, di sostegno alla causa dei moti per l'indipendenza, che non nasconde le contraddizioni subito evidenti nelle nuove società "liberate", con i successivi fenomeni del neocolonialismo e delle nuove forme di razzismo. È lo sguardo di registi importanti, da Elena Bedei, a Rinaldo

De Nicola, Ansano Giannarelli, Piero Nelli, Sergio Spina e numerosi altri, non solo italiani, come indicato accanto a ogni titolo.

Come noto, gli archivi audiovisivi, le cineteche, le mediateche, le teche costituite all'interno di istituti culturali, di fondazioni e imprese, in seguito alla rivoluzione digitale e alla catalogazione dei loro patrimoni di immagini, hanno reso possibile l'accesso a patrimoni filmici e a fonti di immagini fino a pochi anni fa impensabili. Per la ricerca storica, le banche dati sul web, le fonti audiovisive digitalizzate e visionabili on line sono diventate, grazie anche alla possibilità di ricerche incrociate tra documentazione di tipologia differente, un fertile e nuovo terreno di indagine, finanche di nuove prospettive storiografiche.

I film di seguito elencati sono corredati dei principali dati identificativi e delle sinossi, le cui schede analitiche, redatte nel corso degli anni da diversi documentalisti, oltre la sottoscritta, sono consultabili anche sul sito web dell'Aamod (www.aamod.it, archivi digitali). Scorrendo i titoli si comprende l'importanza che il cinema documentario abbia avuto e continui ad avere in Italia, e non solo, nell'indagare e svelare contraddizioni tragiche, evoluzioni e involuzioni, della nostra realtà contemporanea.

I film in elenco sono stati realizzati secondo punti di vista, linguaggi, forme visuali per lo più inediti, comunque differenti e specifici, spesso più incisivi di qualunque altro contributo scritto, anche di carattere scientifico, nel ricostruire, interpretare, focalizzare fenomeni storici drammatici, le cui trasformazioni dagli anni sessanta in poi ci portano fino ai tragici eventi del nostro presente.

Va sottolineato il fatto che non a caso questi film siano stati prodotti, raccolti, distribuiti, custoditi, depositati e valorizzati in un archivio come l'Aamod, con la sua storia di militanza e l'interesse verso fenomeni storico-sociali, politici, economici, volto soprattutto a sostenere, a denunciare, oltre indagare, attraverso rigorose ricostruzioni di cronaca che si fanno storiche, realtà drammatiche, spesso sintetizzate dalle immagini con grande efficacia comunicativa. Molti di questi film non sono mai stati visti attraverso circuiti produttivi e distributivi canonici, governativi, né in televisione. Il loro valore di testimonianza documentaria resta, a distanza di decenni, fortissimo, raccontando e mostrando vicende dei paesi colonizzati ai più sconosciute, affatto narrate nei libri di storia, nei manuali, dai mass media tradizionali, dai

giornali dell'epoca, dalla televisione, alla radio, in Italia come in Europa.

I film elencati sono stati realizzati in un arco temporale che va dalla fine degli anni cinquanta agli anni ottanta del Novecento, pur continuando l'Aamod a ricevere in deposito copie di film e fondi, relativi ai paesi africani, realizzati successivamente, fino agli anni Duemila. Si è preferito proporre un corpus più organico di documentari e di documentazione filmica specifici, riguardanti il periodo della decolonizzazione, la cui narrazione audiovisiva ha impegnato numerosi cineasti militanti di allora. Molti documentari ricostruiscono, anche grazie all'inserimento e all'uso di preziosi materiali d'archivio, vicende anche precedenti, fornendo così il contesto e l'evoluzione dei fenomeni storico sociali ed economici dei diversi paesi (colonizzatori e colonizzati), dal primo colonialismo a fine Ottocento, in avanti.

La filmografia è stata organizzata per film documentari e di documentazione relativi ai diversi paesi coloniali europei per restituire anche la mappa della spartizione/situazione dell'Africa all'epoca della loro realizzazione.

Per ciascun corpus di film e documentazione filmica sono indicate la provenienza e la sedimentazione all'interno di un **fondo** o di una **raccolta**, depositati o aggregati all'Aamod, con una nota iniziale che illustra la storia di ogni aggregazione, anche dal punto di vista archivistico.

All'interno di ogni fondo si trovano sia film di diretta produzione della società o della persona da cui deriva la denominazione del fondo, o della collezione, sia film raccolti e aggregati dalla società o dalla persona sull'argomento.

Per renderli maggiormente fruibili, anche da un punto di vista didattico, ad uso scolastico, per approfondire la storia del colonialismo e della decolonizzazione, il titolo di ciascun film è preceduto dall'indicazione del paese o dei paesi rappresentati, ordinati alfabeticamente, con il riferimento al paese ex colonizzatore. Quindi i film, con le sinossi e gli altri dati, sono elencati cronologicamente per anno di realizzazione.

Accanto ai dati identificativi principali (titolo, regia, produzione, caratteristiche colore e suono, anno di realizzazione e durata) è stato inserito un abstract ripreso dalle schede di catalogazione dei film, in alcuni casi integrato e corretto.

Per gli eventuali fruitori del film dal punto di vista produttivo,

per nuove realizzazioni, dopo la sinossi è indicata la tecnologia di registrazione, ovvero il tipo di supporto su cui sono consultabili (purtroppo in molti casi è presente, al momento in cui si scrive, solo il supporto pellicola negativo e/o positivo e ciò vuol dire che i film necessitano ancora di un telecinema, quindi della digitalizzazione[1]). Segue, infine, l'indicazione della presenza eventuale di fascicoli di carte relativi alle fasi di produzione del film e la segnalazione della loro eventuale fruizione sul web.

1. Nel corso del 2019 molti dei film della Unitelefilm, completi e montati, qui citati solo su pellicola, sono stati digitalizzati ad alta risoluzione, per la conservazione e la fruizione.

FILMOGRAFIA

UNITELEFILM[2]

Africa in generale

***Belyegek beszelnek Afrikarol*, regia di Agoston Kollanyi produzione Filmstudio Budapest, lingua ungherese, b/n, sonoro, 1960, 12'**

La storia dell'Africa, soprattutto del colonialismo e delle lotte per l'indipendenza, attraverso i francobolli: dalla schiavitù alla liberazione.
Film solo su supporto pellicola
Archivi aggregati - altre produzioni
Titolo tradotto sulla scheda coeva in italiano: "L'Africa attraverso il francobollo"

2. L'Unitelefilm fu fondata nel 1963, e la sua costituzione fu promossa dal Pci. Il compito assegnato alla Unitelefilm, al momento della fondazione, fu quello di raccogliere, conservare e diffondere la produzione dei film di propaganda del Pci, realizzati da una serie di strutture centrali e periferiche del partito, oltre alla realizzazione di una propria autonoma produzione. Infatti, molta della produzione documentaria della società fuoriusciva dai cliché della propaganda politica di sinistra. Numerosi gli autori che hanno collaborato alla produzione documentaria della società, tra cui: G. Amico, A. Bertini, B. Bertolucci, M. Carbone, L. Di Gianni, G. Ferrara, A. Giomarelli, U. Gregoretti, J. Joaquin, C. Lizzani, E. Lorenzini, C. Mangini, G. Marrana, F. Maselli, M. Mida, R. Napolitano, P. Nelli, J. Nobecourt, Luigi Perelli, E. Petri, D. Segre, G. Serra, F. Taviani, P. e V. Taviani, W. Tchertkoff, solo per citarne alcuni. Da sottolineare, tra le tante iniziative produttive della società, il film documentario dedicato a Pier Paolo Pasolini, realizzato nel 1967 da C. Di Carlo e la serie intitolata Un autore una città, realizzata nel 1980 da noti autori cinematografici, quali G. Bertolucci, U. Gregoretti, E. Scola, A. e A. Vergine. Il fondo comprende anche numerosi documenti provenienti dall'estero, frutto di scambi con società di produzioni dei paesi dell'Est Europa (Defa; Soykinokhronika; Mafilm; Studi A. Sahia, etc.); o provenienti da documentaristi che hanno ripreso momenti della lotta dei movimenti di liberazione, durante la decolonizzazione, viaggiando dal Sud-est asiatico, all'Africa, all'America Latina. Di particolare rilievo: la serie dei "classici sovietici", tra cui spiccano nomi di autori quali Dovzenko, Ejzenŝtejn, Ekk, Kozincev, Kuleshov, Pudovkin, Rajzman, Room; il nucleo di film realizzati da Dziga Vertov, tra il 1925 e il 1935, e il film a base integrale d'archivio La caduta della dinastia dei Romanov, di Ester Ŝub. Alla realizzazione dei film prodotti dalla Unitelefilm e, successivamente, a progetti dell'Asamo-Aamod, hanno collaborato, con i registi, intellettuali, sceneggiatori, soggettisti, scrittori, compositori musicali molto noti: da C. Zavattini, naturalmente,

Africa, condizioni di vita
produzione Unitelefilm, b/n, muto, 1960, 11'
Girato che documenta le condizioni di vita in un villaggio africano dove gli uomini lavorano in una piantagione di cotone. Inquadrature nella medina e nel mercato di una città del Nord Africa. Altre sequenze sono relative a una scuola religiosa con studentesse, forse a Dakar in Senegal. Infine, scorrono brani di "Algeria Telenews" che documentano una manifestazione per la liberazione dell'Algeria.
Film solo su supporto pellicola

Zakon Podlosti **(altro titolo, italiano *La legge della viltà*), regia di Aleksandr Medvedkin**
produzione sovietica, b/n, sonoro, 1962, 20'
Il film, attraverso le immagini della vita, della società e del territorio, indaga sulla ricchezza dell'Africa, in diversi paesi coloniali e sullo sfruttamento coloniale che l'ha resa un continente povero e arretrato. I paesi in cui sono documentate le situazioni economico-sociali, le leggi razziali, i conflitti per l'indipendenza sono il Sudafrica, il Congo, l'Algeria, il Senegal.
In archivio è presente un fascicolo di carte, tra cui il testo del commento sonoro originale.
Film solo su supporto pellicola

Manifestazioni in Africa
produzione Unitelefilm, b/n, muto, anni sessanta del Novecento, 10'
Brani di girati relativi a numerosi paesi: Algeria, Tunisia, Ghana, Togo, Israele, Kenia, Congo belga.
Scontri tra gli ultracolonialisti e le truppe francesi in Algeria. La situazione a Biserta in Tunisia, dove le truppe francesi ancora presi-

---

a G. Calchi Novati, L. Castellina, F. Chilanti, G. Dal Pozzo, D. Dolci, F. Ferrarotti, V. Gelmetti, B. Ghiglia, R. Ledda, L. Lombardo Radice, E. Macchi, M. Mafai, D. Maraini, G. Marini, L. Nono, P. P. Pasolini, V. Pratolini, G. Rodari, L. Sciascia, P. Spriano, G. Toti, ecc. L'Aamod custodisce anche l'archivio cartaceo della società con documentazione riguardante la vita istituzionale e l'attività di produzione Unitelefilm. La maggior parte dell'organizzazione dei materiali cartacei rispecchia appunto le attività della società: produzione, diffusione e distribuzione, accordi con l'estero, rapporti con il Pci e con le federazioni del partito. Il fondo Unitelefilm è il più prezioso e consistente custodito presso l'Aamod, comprendente la produzione di cinema documentario militante forse più importante in Italia e non solo.

diano la base militare. In Ghana, ad Accra, si svolge una conferenza per la pace e la sicurezza dell'Africa con più di 300 delegati rappresentanti i governi di tutto il continente africano; sono condannate le discriminazioni razziali e si garantisce il sostegno alle lotte per la libertà e l'indipendenza del colonialismo. Proclamazione di indipendenza in Togo nella capitale Lomè: Olimpio Sylvanus è proclamato, presidente del consiglio dei ministri della nuova repubblica. Manifestazione contro Strauss in Israele. L'indipendenza del Kenya: dopo lunghi anni di prigione e di esilio, Djomo Kenyata proclama l'indipendenza del Kenya. Congo Belga: Joseph Kasavubu e Patrice Lumumba assistono alla partenza della delegazione belga, il governatore generale del Congo lascia Leopoldville, il Congo è indipendente. Lumumba chiede aiuti tecnici e militari ad altri stati.
Film solo su supporto pellicola

Africa - Viaggio in quattro paesi
produzione Unitelefilm, b/n, muto, anni sessanta del Novecento, 20'
Reportage attraverso alcuni paesi dell'Africa: Etiopia, Eritrea, Kenya, Tanzania, Madagascar. Le riprese documentano la vita e il lavoro della popolazione nelle città (Addis Abeba, Asmara, Adua, Dar es Salaam, Gondar), nei porti, nei villaggi, documentando anche le bellezze naturali e paesaggistiche, per esempio nel territorio del Lago Vittoria, nella savana, a Zanzibar, sugli altopiani dell'Africa orientale. Le inquadrature rappresentano anche spettacoli tradizionali, come le danze del popolo Masai, accanto alle attività di svago dei bianchi in alberghi e strutture di lusso.
Film solo su supporto pellicola.

13° conferenza non allineati – Lusaka
produzione Unitelefilm, b/n, sonoro, 11 settembre 1970, 13'
Riprese effettuate in occasione della 13° Conferenza dei paesi non allineati dell'Africa e dell'Asia, svoltasi a Lusaka, capitale dello Zambia, l'11 settembre 1970 con la partecipazione di numerosi esponenti politici di diversi paesi africani e di altri stati e continenti. Nel corso dei lavori sono state formulate numerose proposte (isolamento della Rodesia, blocco contro Israele, aiuti economici ai movimenti di liberazione, ecc.) Tra gli esponenti politici inquadrati: Tito, Kenneth Kaunda, presidente dello Zambia, rappresentanti dell'Afghanistan, il re del Nepal, Nureddin al Atassi, il presidente siriano, Indira Ghandi, Mercelino dos Santos, Agostinho Neto, il delegato del Cile…

Film solo su supporto pellicola, il sonoro su nastrino magnetico e cd-rom

***Il continente nero attende ancora*, regia di Rinaldo De Nicola produzione Unitelefilm, b/n, sonoro, 1973, 55'**

Film di montaggio sul fenomeno del neocolonialismo in Africa analizzato nei suoi precedenti storici e nei suoi aspetti attuali all'epoca della realizzazione del documentario. Il film ripercorre sinteticamente, con l'uso di immagini d'archivio, le tappe del colonialismo europeo in Africa, dalla conferenza di Berlino del 1884, in cui le grandi potenze decisero la spartizione del continente nero, fino al raggiungimento dell'indipendenza nazionale della maggioranza dei paesi africani, nel secondo dopoguerra, dopo la vittoriosa rivoluzione cinese e l'indipendenza dell'India. Affronta quindi la nuova forma di penetrazione e di dominio che alcuni paesi europei hanno continuato, sia pure in forme apparentemente diverse, a praticare in Africa, per controllarne e sfruttarne le grandi ricchezze e le materie prime; allo stesso tempo mette in rilievo la permanenza del vecchio colonialismo portoghese in Angola, Guinea e Mozambico, e dei regimi razzisti in Africa del Sud e Rhodesia. Le ultime sequenze del film descrivono la lotta della Guinea Bissau contro l'occupante portoghese, per l'indipendenza nazionale e contro ogni forma di vecchio e nuovo colonialismo.

Davanti alla macchina da presa compaiono i dirigenti della guerra di liberazione in Angola, Mozambico e Guinea: fra essi Amilcar Cabral, il grande leader guineano assassinato.

Il film è registrato su diversi supporti, dalla pellicola al digitale, ed è visionabile sul canale Youtube dell'archivio.

L'archivio conserva anche documentazione cartacea sul documentario: il nulla osta, il testo del commento sonoro.

Algeria (ex colonia francese)

***Algeria: anno settimo*, regia di Pompeo De Angelis produzione Comitato Anticoloniale Italiano, lingua *francese*, b/n, sonoro, 1961, 21'**

Reportage sull'Algeria a sette anni dall'inizio della lotta armata da parte del costituito Fronte di Liberazione Nazione - FLN (autunno 1954). Le riprese riguardano soprattutto le attività dei guerriglieri.

Sono registrati anche i canti originali dei combattenti algerini.
Film solo su supporto pellicola
Archivi aggregati – altre produzioni

Bambini profughi algerini
Produzione Unitelefilm, b/n, muto, anni sessanta, 31'
Materiale girato che comprende soggetti diversi. In particolare le attività di bambini algerini, forse profughi, rappresentati al lavoro (costruzione telai e tappeti, stamperia, ceramica, falegnameria), durante la ricreazione, le lezioni in aula di francese e arabo. A mensa, i ragazzi mangiano seduti in cortile su tavolacci. Seguono interviste ad alcuni insegnanti, quindi un concerto di musiche tradizionali, il teatro di burattini. Infine le visite mediche in camerata.
Film solo su supporto pellicola

Novembre
produzione Front de Libération Nationale, Laboratoire cinématographique de l'armée nationale populaire, Lingua francese, b/n, sonoro, 1969, 55'
Uno sguardo sulla vita nei villaggi contadini algerini, con riprese di attività di donne, bambini, uomini e anziani. Seguono riprese e fotografie su alcune fasi della guerra di liberazione. Le ultime inquadrature fisse riguardano impianti petrolchimici.
Film solo su supporto pellicola

Algeria (ex colonia francese), Congo (ex colonia belga), Angola (ex colonia portoghese)

Cronache dal Congo e dall'Algeria
Cinegiornale, produzione spagnola, lingua spagnolo, b/n, sonoro, 1961, 8'
Le immagini tratte solo in parte da un cinegiornale si presentano nelle forme di girati, di brani di attualità sugli avvenimenti in Congo dopo l'indipendenza e sulla lotta di liberazione in Algeria e in Ghana.
In Congo sono riprese violenze della polizia contro i dimostranti, arresti e cariche, auto in fiamme. Seguono le drammatiche sequenze dell'irruzione della polizia in un edificio, con numerosi arresti. Patrice Lumumba è arrestato. Manifestazione pro Lumumba. In-

quadrature varie di Lumumba. Profughi europei scendono da un aereo in Germania. Dimostrazioni pro Lumumba in Europa. Soldati durante un rastrellamento. Ospedale della Croce Rossa. Medico e infermiera visitano un paziente ferito.
Un campo del Front de Libération Nationale (FLN) algerino in Tunisia. Un commissario politico parla ai guerriglieri. La colonna dei guerriglieri in marcia verso Costantine. Inquadrature di mitra e tubi di gelatina.
Lotta di liberazione in Angola. Inquadratura di un gruppo di guerriglieri prigionieri dell'esercito portoghese.
Scene dal Congo. Tafferugli fra dimostranti e polizia dopo l'arresto di Cléophas Kamitatu. Inquadrature di africani al lavoro in condizione di schiavitù, in una colonia. Bambini e donne al lavoro nei campi di cotone.
Film solo su supporto pellicola

Angola (ex colonia portoghese)

Angola
produzione Unitelefilm, b/n, sonoro, anni settanta, 28'
Girato per un film dal titolo "Angola" (si vede un ciak con il titolo del film) sui guerriglieri nazionalisti e indipendentisti. Immagini efficaci mostrano le tristi condizioni di vita di donne e soprattutto di bambini.
Film solo su supporto pellicola

Guerre du peuple en Angola, **regia di Antoine Bonfanti, Muel Bruno, Marcel Trillat**
produzione Unicité, b/n, sonoro, 1975, 54'
Il documentario, realizzato durante un viaggio finalizzato alla formazione di giovani cineasti angolani, descrive la situazione dell'Angola all'indomani dell'indipendenza dal Portogallo e dell'l'inizio della guerra civile fra il MPLA (Movimento popolare di liberazione dell'Angola) e l'UNITA (Unione Nazionale per l'Indipendenza Totale dell'Angola).
In archivio è presente un fascicolo di carte che contiene, tra altra documentazione, il carteggio relativo alla stipula del contratto tra UTF e Unicité per l'acquisto dei diritti di sfruttamento in Italia, tra cui la comunicazione di Unicité della Menzione speciale della Giuria del

Festival Internazionale di Nyon (Svizzera); i testi del parlato in francese e in italiano; varie schede del film in francese, inglese, italiano.
Film solo su supporto pellicola
Archivi aggregati – altre produzioni

Biafra (Nigeria, ex colonia britannica)

Night flight to Uli
produzione della Radharc Films irlandese, b/n, muto, 1968, 30'
Documentario sugli aiuti inviati dalla Caritas, mediante un ponte aereo da Sao Tome, alla popolazione del Biafra, durante la guerra civile (1967-1970). Uli era l'aeroporto clandestino del Biafra. Le immagini documentano anche le attività di missionari, suore, medici volontari nei villaggi, in soccorso di bambini malnutriti e malati, di abitanti feriti.
Film solo su supporto pellicola
Archivi aggregati – altre produzioni

***Broen til Biafra*, regia di Jargen Vestergaard**
produzione Teknisk Film Compagni, lingua danese, b/n, muto, 1968, 80'
Documentario sull'invio, l'organizzazione per la distribuzione nei villaggi del Biafra degli aiuti umanitari, durante la guerra civile. Prodotto su commissione di una serie di istituzioni religiose, quali: Caritas Internationalis, Croce Rossa Internazionale, Folkenkirkens Nodhjelp, Lutherjalpen Sverige, Kirkon Ulkomaanapu Finland, Das Diakonische Werk.
Film solo su supporto pellicola
Archivi aggregati – altre produzioni

Ciad (ex colonia francese)

***Tchad*, regia di Jean-Pierre Marchand**
produzione RTF - Radio Television Francaise, Societé Franco Africaine de Cinéma, serie Afrique 60, b/n, sonoro, 1960, 22'
Il film ripercorre le tappe dell'indipendenza del Ciad, raggiunta nel 1960, senza conflitti armati.
Realizzato con il supporto dell'Air France
Film solo su supporto pellicola.

Congo (ex colonia belga)

Kongo y borbe **(titolo in italiano** *Congo in lotta***)**
produzione sovietica Studio Centrale Filmdocumentario, b/n, sonoro, 1960, 33'
Documentario sovietico, incompleto, sulla lotta di liberazione, sulla nascita della Repubblica Democratica del Congo e sulla secessione del Katanga. Inquadrature di Tshombe e Lumumba in diverse occasioni durante gli scontri. Immagini conclusive documentano lo sbarco di truppe dell'Onu.
Film solo su supporto pellicola

Der Augenzeuge
produzione Defa Dokumentarfilmstudio, b/n, muto, 1960-1961, 9'30"
Servizi di cinegiornali tedeschi sul Congo durante la guerra per l'indipedenza e sulla violenza dell'esercito coloniale. Diverse sequenze riguardano Patrice Lumumba, la firma di re Baldovino per l'indipendenza, il successivo arresto di Lumumba. Alcune immagini in cinemascope documentano torture, sevizie, uccisioni di africani, tra cui Lumumba. Altre inquadrature riguardano miniere e cercatori d'oro nella regione del Katanga.
Film solo su supporto pellicola
Archivi aggregati – altre produzioni

Gordyj syn Afriki
produzione sovietica Studio Centrale Filmdocumentario, b/n, sonoro, 1961, 10'
Documentario sull'ascesa, l'arresto e la fine tragica di Patrice Lumumba, leader del Movimento nazionale congolese e primo ministro della Repubblica democratica del Congo. Inquadrature di alcuni momenti della conferenza internazionale di Bruxelles alla quale partecipa Lumumba. Le riprese documentano inoltre i disordini e la crisi politico-economica in Congo e l'intervento diplomatico-militare dell'ONU. Tra le immagini più tragiche, le inquadrature di Lumumba arrestato e legato, costretto a ingoiare la carta costituzionale. Il film si conclude con le riprese delle manifestazioni di solidarietà per il Congo di Lumumba in Urss e in Cina. Si segnala anche l'intervento di Nikita Kruscev all'ONU, in presa diretta.
Film solo su supporto pellicola
Archivi aggregati – altre produzioni

Kommando 52, **regia di Walter Heynowski**
produzione Defa Dokumentarfilmstudio, b/n, sonoro, 1965, 36'
Il film ricostruisce e documenta le gesta criminali, nel Congo belga, del Kommando 52, un gruppo di 52 mercenari tedeschi, ex nazisti, comandati da Siegfried Mueller.
Film solo su supporto pellicola
Archivi aggregati – altre produzioni

Eritrea, Etiopia, Libia, Somalia (ex protettorati e colonie italiane)

L'Italia di Crispi, **regia di Massimo Mida**
produzione Unitelefilm, b/n, sonoro, 1974, 18'
Il documentario – che prosegue l'analisi della storia d'Italia dopo l'unità, iniziata con il film "Dall'unità d'Italia a Depretis" – delinea il quadro di un'epoca e il ritratto di uno statista che mira all'instaurazione di un potere centralizzato, per isolare le masse popolari e creare le condizioni di una politica estera la quale corrisponda agli interessi del nascente colonialismo italiano. Nel film, l'impresa coloniale dell'Italia in Africa, dal 1885, è analizzata nelle sue reali intenzioni, cioè quelle di favorire l'industria italiana del nord e di mantenere il sud nel suo stato di sottosviluppo. Di pari passo con la storia dell'avventura africana della borghesia italiana e della sua disastrosa conclusione con la sconfitta di Adua.
L'archivio conserva un fascicolo di carte relative al film che contiene pratiche varie, tra cui l'elenco dei titoli scritto a mano, la dichiarazione di nazionalità italiana, l'assegnazione di uno dei premi di qualità per il II trimestre 1974; inoltre il testo dattiloscritto del commento sonoro.
Registrato su supporti vari, dalla pellicola, all'analogico al digitale.

Nomadi, **regia di Ugo Adilardi**
produzione Unitelefilm, colore, sonoro, 1976, 12'
Il documentario rappresenta le condizioni di vita, il lavoro, le tradizioni dei nomadi della **Somalia**, che si spostano nelle boscaglie, alla ricerca di pascoli e attraverso i deserti del paese. I nomadi costituiscono una larga componente sociale del giovane Stato africano; da secoli in lotta per sopravvivere, alla continua ricerca dei pozzi d'acqua e dei pascoli che resistano alle ricorrenti siccità. All'epoca del film appartenevano a un paese che cercava e per-

seguiva un suo sviluppo autonomo, svincolato dai condizionamenti del neocolonialismo.
Nella prospettiva di questo sviluppo, il problema del nomadismo si presentava come uno dei più importanti per la costruzione di una nuova identità sociale, economica e culturale del popolo somalo.
Film solo su supporto pellicola
È presente un fascicolo di carte che contiene il testo del commento e delle interviste, il nulla osta, l'attestazione del premio di qualità e della nazionalità italiana.

Guinea Bissau (ex colonia portoghese)

Intervista ad Amilcar Cabral – 12 aprile 1966
produzione Unitelefilm, lingua portoghese, sonoro, 1966, 16'20"
Sonoro di un discorso di Amilcar Cabral in dialetto criollo
Documento sonoro su nastrino ¼ e su DVD

Voce di Amilcar Lopes Cabral
produzione Unitelefilm, lingua portoghese, sonoro, anni sessanta, 16'
Canti e intervista a Cabral, principale artefice dell'indipendenza della Guinea Bissau e delle isole di Capo Verde.

***I dannati della terra,* di Valentino Orsini [girato]**
produzione Ager Film, b/n, muto, 1967, 28'
Riprese non montate che mostrano scene di vita quotidiana in un villaggio della Guinea Bissau controllato dall'esercito di liberazione. Inquadrature delle attività dei bambini e degli adulti nel villaggio, inoltre delle attività dell'esercito dei guerriglieri.
L'archivio conserva un fascicolo di carte denominato "Guinea (24/01/1969 - 30/01/1973)3333", comprendente corrispondenza con il direttore della cinematografia di Stato Bob Sow riguardo al film "I dannati della terra" e a due altri documentari non terminati dal regista Valentino Orsini e girati con il contributo di una equipe guineana; con la Régie Nationale de Cinématographie et de Photographie, interessati alla produzione e a una collaborazione con l'Utf.
Il film è presente su supporto pellicola e su file digitale in HD
Archivi aggregati – altre produzioni

Madina-Boe, **regia di José Massip**
produzione ICAIC – Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematogràficos, b/n, sonoro, 1968, 40'
Il documento è stato realizzato durante il periodo di occupazione coloniale del Portogallo in Guinea.
Film reportage del 1968 su un episodio della guerra di liberazione del popolo della Guinea portoghese. Sono mostrate le esperienze della popolazione nel suo processo di emancipazione. Le immagini scorrono anche sui rituali, le tradizioni, le attività di svago della popolazione. Menzione speciale al XI Festival di Lipsia 1968. Vincitore del "Dragon d plata" al VI Festival del Film Cortom, Cracovia Polonia 1969.
Film solo su supporto pellicola
Archivi aggregati – altre produzioni

Intervista a Vasco Cabral e a Mario Pinto de Andrade
Produzione Unitelefilm, sonoro, 1973, 18'
Interviste a Vasco Cabral e a Mario Pinto de Andrade sulla lotta di liberazione in Guinea Bissau e Angola.

Guinea Bissau
produzione Unitelefilm, b/n, sonoro, 1977, 80'
Girato costituito da film di diverso periodo che documentano attività ed eventi in Guinea Bissau negli anni settanta, in particolare la vita in un villaggio delle zone liberate, con inquadrature dell'ospedale, delle attività scolastiche dei bambini e dell'educazione degli adulti. Inoltre la mensa, l'addestramento dei soldati, il lavoro nei campi.
Il film è presente su pellicola e su file digitale in HD

Terzo congresso del PAIGC
Produzione Unitelefilm, sonoro, 1977, 31'
Terzo congresso del Partito Africano per l'Indipendenza della Guinea e di Capo Verde (PAIGC). Intervento di Luis Cabral.

La lunga pista, **regia di Sergio Spina**
produzione Unitelefilm e Istituto nazionale del cinema di Bissau, b/n, sonoro, 1979, 50'
Le immagini documentano l'organizzazione della vita in un villaggio della Guinea-Bissau, nazione resasi indipendente dal Portogallo nel 1973. Nelle inquadrature si alternano le attività di bambini, di

donne, di uomini, dediti all'arte, impegnati nell'istruzione, nel gioco, nel lavoro nei campi e nelle fabbriche.
Il documentario mostra la popolazione al lavoro sulla costa atlantica e nelle foreste dell'interno del paese: la pesca e le attività manifatturiere embrionali. Alcune interviste fanno il punto sulla situazione di un paese che esce da lunghi anni di guerra contro il colonialismo portoghese.
Film solo su supporto pellicola.
È presente un fascicolo di carte che contiene il testo del commento e delle interviste, il nulla osta, l'attestazione del premio di qualità e della nazionalità italiana.

***No pintcha*, regia di Sergio Spina**
produzione Unitelefilm e Istituto Nacional do Cinema di Bissau, colore, sonoro, 1979, 50'
Il documentario, realizzato in occasione del terzo Congresso del Paigc (Partito africano per l'indipendenza della Guinea e di Capoverde), illustra il cammino della Guinea Bissau dopo la morte di Amilcar Cabral e la conquista dell'indipendenza nazionale dal colonialismo portoghese. Dopo una lunga guerra per riconquistare la libertà, il popolo della Guinea Bissau si trova, nella seconda metà degli anni settanta del Novecento, a dovere affrontare i gravi problemi provocati da 500 anni di dominazione, tra i quali la monocoltura agricola e la mancanza delle più elementari infrastrutture e servizi. Il film si propone di fare un bilancio della situazione del paese e di illustrare il programma di sviluppo economico.
Ampio spazio viene dedicato alla scuola e alla formazione professionale, che avrebbero dovuto fornire al paese i quadri indispensabili per l'organizzazione e la vita dello Stato.
Film solo su supporto pellicola
È presente un fascicolo di carte che contiene il testo del commento e delle interviste, il nulla osta, l'attestazione del premio di qualità e della nazionalità italiana.

Mozambico (ex colonia portoghese)

***Mozambico*, regia di Henk Venema**
produzione TV Olandese, b/n, sonoro, 1969, 52'
Documentario dedicato alla guerra di liberazione e all'organizzazio-

ne della società nelle zone indipendenti. Le immagini rappresentano le attività, le esercitazioni, le azioni dei guerriglieri del Fronte di liberazione del Mozambico. Sono intervistati del Frelimo il comandante Raimundo Pachinuapa, il comandante Machel, il commissario politico Albertina Marcata, il responsabile all'educazione, Armando Guebuza. Inquadrature efficaci mostrano bambini di un villaggio a scuola, inoltre le attività di vaccinazione e di cura in un ospedale.
Film solo su supporto pellicola.
È presente il testo scritto, con annotazioni manoscritte, del commento sonoro in lingua francese.

***I movimenti di liberazione Frelimo – MPLA*, regia di Alfredo Melgar produzione Ufficio Cinema Pci, b/n, sonoro, 1970, 30'**
Il titolo del film indica le sigle del Fronte di liberazione del Mozambico (Frelimo) e del Movimento popolare di liberazione dell'Angola (MPLA). Il documentario illustra gli obiettivi d'indipendenza nazionale dei due movimenti, attraverso interviste e testimonianze, tra cui quella di Marcelino Dos Santos, presidente del comitato di coordinamento della lotta nelle colonie portoghesi (Angola, Mozambico, Guinea Bissau, Capoverde) e descrive alcuni aspetti della loro attività, come l'addestramento dei combattenti, la formazione di insegnanti, le iniziative politiche nelle zone liberate dal dominio portoghese. Avendo i due movimenti di liberazione stretti rapporti con la Tanzania, il documentario conduce un'inchiesta anche su questo Stato, sorto dall'unione del Tanganika con lo Zanzibar, e sulla politica anticolonialista del TANU, il partito unico del paese diretto dal presidente della repubblica Julius Nyerere: una politica di appoggio ai movimenti di liberazione nazionale africani e insieme di costruzione di una nuova struttura nazionale, che liberi l'agricoltura, l'industria e la cultura del proprio paese dai condizionamenti del vecchio e del nuovo colonialismo.
Film su supporto pellicola, analogico e digitale.
L'archivio conserva documentazione cartacea, in particolare il nulla osta del film e il testo del commento sonoro e dell'intervista a Marcelino Dos Santos.
In archivio è presente un fascicolo di carte relativo a questa produzione.

Documentazione filmica sulle attività del Frelimo in Mozambico
produzione: Frelimo-Unitelefilm, b/n, muto, primi anni settanta, 22'
Si tratta di girati, realizzati da operatori del Movimento di liberazione del Mozambico, pervenuti all'Unitelefilm, secondo precisi accordi anche con il Pci, quale documentazione sulle attività e l'organizzazione dei guerriglieri anche nelle zone "liberate".
In archivio è presente un fascicolo di carte.
Film solo su supporto pellicola.

Mozambico
produzione Frelimo-Unitelefilm, b/n, muto, 1970, 22'
Le immagini documentano le attività del Movimento di liberazione del Mozambico.
In archivio è presente un fascicolo contenente la ricevuta di pagamento al 1° Ufficio IGE di Roma per tassa metraggio, la richiesta di 20 nulla osta a 16 mm del documentario; il testo del parlato (9 cc.); la fotocopia del duplicato del nulla osta alla visione pubblica n. 55621 concesso il 4 marzo 1970.
Film solo su supporto pellicola.

Vinceremo
produzione TV Jugoslava, b/n, sonoro, anni settanta, 20'
Il documentario rappresenta le attività del Frelimo e l'organizzazione economica e sociale nelle zone liberate del Mozambico.
Archivi aggregati – altre produzioni
Film solo su supporto pellicola

Contraponto
produzione ORTF - Office de Radiodiffusion et Television Française, lingua francese, b/n, sonoro, 1971, 28'11"
Documentario sulla lotta al colonialismo portoghese in Africa. Attraverso una serie di interviste a immigrati portoghesi in Francia emerge l'atteggiamento della popolazione nei confronti delle colonie e della guerra nei paesi occupati.
Un'intervista ad Amilcar Cabral affronta il tema della situazione politico-economica della Guinea Bissau. Seguono inquadrature relative alla guerra per l'indipendenza e alla vita dei guerriglieri nella giungla. Altre inquadrature mostrano un bombardamento con il napalm, quindi feriti soccorsi.
Film solo su supporto pellicola
Archivi aggregati – altre produzioni

L'organizzazione di una comune agricola, **regia di Elena Bedei**
produzione Unitelefilm, colore, sonoro, 1977, 12'
Quando ancora il Mozambico combatteva la guerra di liberazione nazionale contro il colonialismo portoghese, nelle regioni che progressivamente erano liberate si costruiva una struttura politica ed economica autonoma e indipendente, in cui particolare rilievo avevano le "adelas comunales", le comuni agricole, che costituivano ancora all'epoca di questo film un punto di riferimento, con un ruolo di guida e di orientamento nel processo di riorganizzazione di tutto il paese, dopo la conquista della totale indipendenza. Il documento descrive l'organizzazione della vita economica, sociale e politica di una comune agricola mozambicana, le difficoltà di esistenza e di sviluppo di questo tipo di struttura socio-economica, le implicazioni di natura politica e culturale che essa contiene. Le case in muratura che i contadini delle comuni agricole costruiscono per la prima volta, dopo migliaia di anni dominati dalla tecnica delle costruzioni in canna e in fango, sono una testimonianza della rivoluzione tecnica, culturale e sociale avvenuta in Mozambico dopo la conquista dell'indipendenza e sono un simbolo dell'impegno con cui il paese aveva iniziato a perseguire il proprio sviluppo.
Film solo su supporto pellicola
In archivio è custodito un fascicolo con carte relative alla realizzazione del film, tra cui il nulla osta, il testo del commento sonoro, l'attestazione del premio di qualità.

Maputo. Una città che rinasce, **regia di Elena Bedei**
produzione Unitelefilm, colore, sonoro, 1977, 12'
Maputo è il nuovo nome assunto dalla città di Laurenco Marques, la capitale del Mozambico indipendente. Il documentario è un'indagine sui problemi di Maputo e dell'intero Mozambico a due anni dall'indipendenza raggiunta attraverso la lotta contro il colonialismo portoghese. La dominazione coloniale ha lasciato profondi guasti nel tessuto economico e sociale del paese; le città si sono sviluppate intorno ai centri residenziali abitati dagli europei, con quartieri popolari sovraffollati di abitanti che hanno abbandonato le campagne per sfuggire alla lunga guerra coloniale e per cercare un lavoro; gli ex-coloni e la borghesia nera collaborazionista controllano ancora gran parte dell'economia nazionale. Il Frelimo – Fronte di liberazione del Mozambico – che ha diretto la guerra di liberazione e che si è poi trasformato nel partito unico dirigente del paese,

sviluppava all'epoca della realizzazione del film una politica tesa all'indipendenza totale anche da forme di neocolonialismo, al superamento dell'eredità negativa lasciata alla dominazione europea, all'affermazione del socialismo in Africa.
Film solo su supporto pellicola
In archivio è custodito un fascicolo con carte relative alla realizzazione del film, tra cui il nulla osta, il testo del commento sonoro, l'attestazione del premio di qualità. Inoltre sono custoditi i materiali di ripresa, i girati con il titolo *Mozambico*, 1977.

Niger (ex colonia francese)

***Le Niger*, regia di Robert Valey**
produzione Société Franco Africaine de Cinema e RTF - Radiodiffusion Télévision Française, serie Afrique 60, b/n, muto, 1960, 24'
Documentario su alcuni aspetti della vita in Niger, in seguito alla conquista dell'indipendenza, girato in particolare lungo il fiume e nella savana. Sono ripresi i lavori legati all'allevamento e alla pastorizia, inoltre la difficoltà del reperimento dell'acqua, la siccità e la miseria. Alcune riprese sono effettuate all'interno di un accampamento di tuareg.
Realizzato con il supporto dell'Air France
Film solo su supporto pellicola.

Réunion (ex colonia francese, in seguito dipartimento e regione d'oltremare francese)

***Sucre Amer*, regia di Yann Le Masson**
produzione francese, b/n, sonoro, 1963, 24'
Nel documentario è documentata l'organizzazione delle elezioni a La Réunion nel 1963, quando Michel Debré, ex primo ministro francese, fu eletto deputato con oltre l'80 % dei voti. Il film, che mette in evidenza alcuni brogli elettorali in favore di Debré, rimase vietato in Francia per oltre 10 anni. Le riprese del paesaggio, delle piantagioni di canna da zucchero e del lavoro, si alternano a quelle di comizi, tra cui quello di Debré e un altro organizzato dal partito comunista, quindi manifestazioni, interviste e discussioni tra gli elettori.

Il film ha ricevuto la medaglia d'oro al consiglio mondiale della pace al Festival internazionale di Lipsia nel 1963.
Film solo su supporto pellicola
Archivi aggregati – altre produzioni

***Réunion*, regia di Jo e Freddy Kant**
produzione francese, lingua francese, b/n, sonoro, 1967/1968, 23'
Documentario sulla lotta per l'indipendenza dalla Francia dell'isola di Réunion, nell'Africa sud-orientale. L'isola in seguito rimarrà dipartimento e regione d'oltremare francese.
Le riprese documentano inizialmente soprattutto le attività di contadini nelle piantagioni di canna da zucchero, quindi manifestazioni e comizi indipendentisti, con ritratti di molti bambini e donne.
Il film è su supporto pellicola ed è stato digitalizzato, conservato su film HD.
L'archivio conserva il testo cartaceo con il commento sonoro.
Archivi aggregati – altre produzioni

Senegal (ex colonia francese)

***Aujourd'hui le Senegal*, regia di Robert Valey**
produzione Rtf - Radio Television Francaise; Societé Franco-Africaine de Cinéma, serie *Afrique 60*, *lingua* francese, b/n, sonoro, 1960, 16'
Reportage sul Senegal nei primi anni dell'indipendenza, con inquadrature relative all'organizzazione del lavoro in città, nelle fabbriche e nel commercio, e nelle campagne.
Realizzato con il supporto dell'Air France.
Il film è solo su supporto pellicola.
Archivi aggregati – altre produzioni

Sudafrica (ex colonia britannica)

Vukani – Awake, regia di Lionel Ngakane
produzione inglese Derek Knight and Partners, b/n, sonoro, 1962, 17'
Il documentario mostra le condizioni di vita del Sudafrica nel periodo dell'apartheid, la povertà, la contrapposizione tra bianchi e neri,

i quartieri lussuosi dei bianchi e le baraccopoli dei neri. Le condizioni di lavoro della gente di colore. La repressione da parte della polizia durante le manifestazioni che genera vittime, feriti e morti. Infine, un'esortazione per tutta l'Africa: Vukani, cioè svegliati e vai!
Film solo su supporto pellicola

Phela-Ndaba
produzione Moderna Films – Londra, colore, sonoro, 1970, 40'
Film girato illegalmente in Sudafrica tra il 1969 e il 1970 dai membri del Pan Africanist Congress of South Africa. Le immagini documentano soprattutto le condizioni di vita dei neri durante l'apartheid. Sono rappresentate le attività della popolazione, dalle donne, ai bambini, agli uomini a Soweto, a Iohannesburg, a Durban, lungo la costa, nello stato di Natal, presso la comunità di indiani. Inoltre a Cape Town, in un villaggio nel Bantustan. Sono registrate anche alcune canzoni del popolo nero.
È presente un fascicolo di carte, con il testo del commento sonoro e altra documentazione.
Il film è solo su supporto pellicola

Sudan (ex colonia britannica)

***Sudan 1969*, regia di Cesare Ferzi**
produzione Unitelefilm, b/n, sonoro, 1969, 17'
Omdurman, 15 giugno 1969. Una manifestazione in favore del nuovo governo, dopo il colpo di stato del colonnello Jaafar el- Nimeiry del 25 maggio. La folla gremisce la piazza antistante la moschea. Il colonnello Nimeiry è intervistato nella sala del Consiglio rivoluzionario. Segue una intervista, in esterni, a un giovane laureato alla Sorbona. Vengono effettuate riprese che documentano le attività e le persone nelle strade di Khartoum, mostrando il mercato e i negozi. Nimeiry saluta la folla da un'auto in corsa.
Seguono altre interviste: a un funzionario del Ministero dell'orientamento e al Ministro delle Risorse animali. Inquadrature efficaci all'interno di un allevamento avicolo e riprese all'interno di alcuni laboratori di analisi chimiche e della Centrale del latte. Conferenza stampa di Nimeiry (in inglese).
Il film è solo su supporto pellicola e l'archivio conserva anche diversi tagli.

Sudan, giugno 1969
produzione Unitelefilm, b/n, muto, 1969, 21'
Girato che documenta le manifestazioni di esultanza che si svolsero nel Sudan, ad Omdurman, nel giugno del 1969, in seguito al colpo di stato del colonnello Jaafar Mohamed el-Nimeiry. Numerose le inquadrature che riprendono il colonnello insieme a Yasser Arafat.
Film solo su supporto pellicola

ARCHIVIO AUDIOVISIVO DEL MOVIMENTO OPERAIO E DEMOCRATICO – AAMOD[3]

Eritrea ed Etiopia (ex colonie italiane)

Brani dal film *Abissinia*, regia di Roman Lazarevich Karmen produzione sovietica – Sovinfilm, b/n, sonoro, 1935, 18'

Documentazione filmica sovietica sulla guerra in Abissinia nel 1935, dalla partenza delle truppe italiane, alle tappe dell'invasione e della conquista, fino alla sfilata dell'esercito italiano ad Addis Abeba. Altre immagini documentano l'intervento della Croce Rossa Internazionale nei villaggi abissini, i bombardamenti aerei italiani, l'uso dei gas, la cura degli intossicati sopravvissuti. È inoltre ripreso il bombardamento di un ospedale, con la morte di numerosi degenti e le loro tombe. Prigionieri abissini sono portati in località montuose. Il film è registrato su supporti diversi, dalla pellicola al digitale.
È presente la lettera di trasmissione del film, con le modalità d'uso, datata 1983.

3. Il fondo Asamo-Aamod raccoglie la produzione prima dell'Archivio storico audiovisivo del movimento operaio (Asamo), che si costituì in associazione nel 1979, poi dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico (Aamod), che è diventato il nome attuale della Fondazione in cui si è trasformato nel 1985. Il fondo è costituito da film di non fiction, finiti e non finiti. I temi principali sono i seguenti: ambiente, crisi economica, democrazia, diritti civili, disoccupazione, eventi politici, formazione e scuola, giustizia, globalizzazione, governo, immigrazione, lavoro, pace/guerra, lotta alla mafia, lotte sociali, solidarietà ai paesi cosiddetti del Terzo Mondo, terrorismo. Di particolare valore è la documentazione filmica di eventi della società italiana, in genere trascurati dai grandi apparati di comunicazione. Fanno inoltre parte del fondo ca. 70 film documentari prodotti dall'Aamod ed editi singolarmente o in collana e film riediti. Fra gli autori, oltre quelli che hanno collaborato con l'Unitelefilm, si segnalano registi e filmmaker tra i quali: G. Albonetti, M.Astolfi, F. Berruti, M. Bertozzi, G. Boursier, M. Calopresti, A. Ceste, A. Cicconi, P. Di Nicola, R. Ferraro, M. Franceschini, P. Isaja - M.P. Melandri, V. Mancuso, F. Mariani, M. Morbidelli, P. Pisanelli, F. Pullano, C. Quatriglio, L. Ricciardi, S. Savorelli, S. Varani, D. Vicari. Tra le collane, si segnalano "Scienza e disarmo", una serie di 20

Raccolta *Fronte Popolare di Liberazione dell'Eritrea - F.P.L.E. (1976 - 1984)*[4]
Archivi aggregati – altre produzioni

***Zeugnisse einer Befreiungsbewegung* (in italiano *Testimonianze di un movimento di liberazione*), regia di Valentin Schwab e Manfred Vosz**
produzione tedesca – Neue Prometheus Film - München, lingua tigrigna (eritreo) e lingua inglese, colore, sonoro, 1976, 37'
Documentario sulla resistenza e sulla lotta armata da parte del Fronte Popolare di Liberazione dell'Eritrea nei confronti dell'Etiopia, con interviste e testimonianze dei guerriglieri. Il film è suddiviso in brevi episodi, introdotti da una didascalia: Soldati, Resoconti di profughi, Nomadi, Bambini, Lezioni di politica, Prigionieri americani dalla base militare americana di Kagnew-Station presso Asmara, La condotta militare, Un ospedale nell'area liberata.
Film solo su supporto pellicola

Inchiesta sul FPLE
produzione giapponese, lingua inglese, colore, sonoro, 1977, 39'
Una troupe televisiva giapponese si reca nel campo base dei guerriglieri del Fronte Popolare di Liberazione dell'Eritrea. La troupe riprende l'attraversamento del deserto in camion, l'arrivo e la vita in un villaggio dei guerriglieri. Inquadrature dell'officina per la riparazione e la costruzione di armi. Sono documentate le esercitazioni

---

lezioni tenute, tra il 1984 e il 1986 alla facoltà di Fisica dell'Università "La Sapienza" di Roma, da importanti scienziati italiani (E. Amaldi, C. Bernardini, B. Bertotti, F. Calogero, P. Cotta-Ramusino, M. De Maria, R. Fieschi, G. Fiocco, F. Graziosi, A. Ottolenghi, E. Ponzo, G. Salvini, M. Sartori, C. Schaerf). Serie ideata e coordinata da C. Bernardini, mentre le interviste e le riprese sono state realizzate da G. Albonetti, U. Adilardi, L. Perelli; la serie "Diario del Novecento", dieci videoantologie su temi di rilievo della storia mondiale dal 1936 alla fine degli anni '90 (guerra di Spagna, guerra del Vietnam, Cuba), sulla storia italiana nel secondo dopoguerra (la guerra fredda, il miracolo economico, il '68, gli anni '70, la questione meridionale), realizzate da G. Bertolucci, G. Chiesa, D. Cini, A. De Lillo, A. Giannarelli, C. Lizzani, G. Gamba, F. Giraldi, G. Pannone, P. Pietrangeli. L'archivio sezione film dell'Asamo-Aamod è consultabile sul sito web, al seguente indirizzo: http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/IL8000000188 (u.c. maggio 2019).
L'archivio delle carte dell'Asamo, dal 1978 al 1985 è stato riordinato ed è consultabile sul web sul sito dell'Aamod.

4. Raccolta depositata all'Aamod dal regista Chris Sabatier nel 1988.

e gli addestramenti die combattenti. Le immagini scorrono anche sulle attività all'interno di un laboratorio di cucito per la confezione di divise militari. Il momento del pranzo. Gli appostamenti, l'arrivo dei nemici. L'ospedale, i feriti. Le lezioni di alfabetizzazione. Le riunioni politiche. Il lavoro nei campi. La partecipazione delle donne. La storia di una famiglia eritrea coinvolta nella guerra.
Repertorio sulla guerra Eritrea - Etiopia
Film solo su supporto pellicola

***Sawrana*, regia di Christian Sabatier**
produzione EPLF Cine production unit, lingua inglese, b/n, sonoro, 1978, 62'
Nel 1977 il FPLE (Fronte popolare di liberazione dell'Eritrea) lancia un'offensiva per la liberazione progressiva del paese. Tutte le città cadono, Massawa, il porto sul Mar Rosso e Asmara, la capitale, sono accerchiate. Nei territori liberati profonde trasformazioni sociali, economiche, culturali sono state intraprese. Nel film vengono ripresi, tra l'altro, i paesaggi dell'Eritrea e numerose scene di vita quotidiana. È anche documentata la storia dell'Eritrea, con scene d'archivio relative alla Seconda guerra mondiale, alla fondazione del Fronte Popolare di Liberazione, e al suo primo congresso (23 gennaio 1977). Seguono scene di guerra e dell'assedio di Nassa, capoluogo della regione del Saelh (22 marzo 1977).
Il film è presente su diversi supporti, dalla pellicola al digitale.

Eritrea
produzione norvegese NRK1, lingua norvegese, colore, sonoro, 1978, 4'
Brani di un reportage della Tv norvegese sulla guerra di liberazione eritrea. Scene di combattimenti, inquadrature di membri del fronte di liberazione, tra cui ragazzi soldato.
Film solo su supporto pellicola

***Behind the lines*, regia di Roger James**
produzione ATV Network Limited, lingua inglese, colore, sonoro, 1979, 52'
Reportage sull'organizzazione del Fronte di Liberazione dell'Eritrea durante la battaglia per l'indipendenza dall'Etiopia. La reporter Sarah Errington segue i rivoluzionari durante il reclutamento di contadini nel villaggio di Zagar, mostra l'educazione e l'alfabetizzazione

dei bambini (i red flowers) e degli adulti, gli incontri settimanali con il popolo per parlare della situazione politica, l'educazione sanitaria e le vaccinazioni degli animali, le simulazioni delle operazioni di guerra da parte dei bambini, le interviste e i timori per l'intervento dell'Unione Sovietica e di Cuba a difesa dell'Etiopia, e per la perdita dell'appoggio del Sudan.
Film solo su supporto pellicola

Erytrhrée '79
produzione Departement Cinematographique du Front Populaire pour la Liberation de l'Erythrée, colore, sonoro, 1979, 20'
La rivoluzione e le lotte del Fronte Popolare di Liberazione dell'Eritrea contro il regime colonialista e militare dell'Etiopia. La più lunga lotta armata combattuta in Africa. Nel documentario si descrive la vita organizzata nelle città e nei villaggi liberati dall'azione del FPLE, la nazionalizzazione delle piccole industrie e delle cooperative agricole ed alimentari, ma anche i danni e la distruzione dei bombardamenti. Materiale di repertorio già presente in altri film realizzati dal FPLE
Film su supporto pellicola e altri supporti analogici

Wayane, **regia di Christian Sabatier**
produzione Departement Cinematographique du Front Populaire pour la Liberation de l'Erythrée, b/n, sonoro, 1982, 28'
Documentario sul FPLF - Fronte di Liberazione del Popolo del Tigray e sulla lotta contro il governo di regime etiopico. Le immagini documentano l'organizzazione del fronte, l'addestramento, l'istruzione dei bambini, il lavoro nei campi. Seguono sequenze di repertorio sulla colonizzazione italiana fascista e brevi immagini di Mussolini. Vedute della valle degli obelischi di Axum e immagini di una cerimonia religiosa.
Film solo su supporto pellicola

Mali

***Uomini memoria del Mali*, regia e fotografia di Mario Dondero**
produzione dell'autore, b/n, sonoro, anni sessanta, 24'
Un documentario sui Griots, gli "uomini memoria", depositari della tradizione orale del Mali. Nei villaggi perduti delle savane e nelle più remote aree forestali del Mali, del Senegal, del Burkina-Faso,

della Guinea e in tutti gli antichi paesi dell'Africa nera, da secoli la storia si racconta a voce sotto gli "alberi delle parole" e a narrarla ai giovani sono i grandi vecchi, membri della casta dei Griots, i custodi della memoria. Sono musici, cantori e anche esperti delle arti incantatorie.
Solo su pellicola, depositato da Mario Dondero in archivio nel 2003.
Archivi aggregati – altre produzioni

Somalia (ex colonia italiana e britannica)

***The Edge of Survival*, di Arild Vollan**
produzione Unicef, lingua inglese, colore, sonoro, 1980, 13'
Le immagini disegnano crudamente la situazione di assoluta indigenza e le pessime condizioni sanitarie dei profughi dell'Ogaden, rifugiatisi in Somalia dopo la guerra, mostrando i coraggiosi tentativi delle associazioni umanitarie che cercano di respingere, con i loro mezzi, gli assalti delle malattie, della fame e della morte. Testimonianza del presidente somalo Siad Barre.
Film solo su supporto pellicola
Archivi aggregati – altre produzioni

Sudafrica (ex colonia britannica)

***Captivi italici in Sudafrica*, di Stefano Moni**
produzione Viva Films Ltd. e Archivio Aamod, colore e b/n, sonoro, 1989, 240'
Dedicato ai superstiti protagonisti e al pubblico di oggi con memoria breve, "Captivi italici" racconta l'odissea di oltre 100.000 italiani, militari e civili, prigionieri degli inglesi, rinchiusi nei campi di prigionia sudafricani tra il 1941 e il 1947. Le interminabili colonne di soldati italiani in viaggio verso il lontano Sudafrica costituiscono il primo ricordo, il primo elemento di questo lungo racconto per temi: la convivenza nei campi, le sofferenze della reclusione, la lontananza da casa, il ritorno in patria difficile e sempre più lontano. La vicenda di questi prigionieri italiani, catturati dagli inglesi in Africa Settentrionale e Orientale, fornisce l'occasione per riflettere sul ruolo dell'Italia nel Sudafrica del 1989, collocando i fatti bellici nel contesto storico e politico di allora. L'autore ha raccolto immagini e

testimonianze di oltre cento protagonisti della prigionia e, aiutato da rare immagini d'archivio, film dell'epoca, fotografie e documenti, ha cercato di ricomporre i pezzi di un mosaico quasi dimenticato, ma che diventa attuale proprio alla luce dei drammatici avvenimenti sudafricani a fine anni ottanta.
In archivio è presente il testo dattiloscritto del commento e delle interviste.

FONDO AMREF[5]

Presso l'archivio audiovisivo è stato depositato nel 2017 parte del fondo audiovisivo dell'archivio di Amref Health (African Medical Research and Education Foundation), in fase di riordino e descrizione, costituito da circa 500 documenti filmici. La documentazione audiovisiva testimonia le attività di assistenza umanitaria svolte in alcuni paesi del continente africano a partire dal 1957, ad oggi ad opera di Amref, la più grande organizzazione sanitaria africana, grazie all'opera iniziale di 3 medici, i *flying doctors*, fondatori dell'associazione che, attraverso l'utilizzo di aerei, hanno raggiunto villaggi isolati dove nessun tipo di assistenza medica era arrivata precedentemente, formando anche medici locali.
Fin dall'inizio della sua storia, Amref ha coinvolto direttamente le popolazioni nella convinzione che i beneficiari stessi degli interventi dovessero essere i veri protagonisti del cambiamento. Nell'archivio sono presenti documenti audiovisivi che mostrano l'evoluzione di alcuni tra i più poveri paesi africani, con riferimento spesso alla loro storia durante il colonialismo e la decolonizzazione. Il materiale, di cui l'archivio si compone, risulta dunque di rilevante interesse storico sia dal punto di vista contenutistico sia tecnologico, considerando i differenti supporti dalla pellicola all'analogico, provenienti, in parte, da alcuni paesi europei e africani. Un patrimonio quindi in grado di documentare oltre l'evoluzione storica dei paesi beneficiari degli interventi, l'evoluzione della modalità di portare assistenza umanitaria, lo sviluppo di una tra le più importanti Ong che operano a livello internazionale.
Le schede finora realizzate sono circa 300 e sono consultabili on line sul sito dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, sezione "Archivi Digitali".
Il fondo fa parte degli **Archivi aggregati della Fondazione Aamod**.

5. Il fondo è descritto in gran parte e le schede sono consultabili sulla banca dati Film sul sito web dell'Aamod, al seguente indirizzo: http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/IL8000004615 (u.c. maggio 2019).

FONDO REIAC FILM[6]

Africa in generale

***Noi siamo l'Africa*[7], regia di Ansano Giannarelli**
produzione Reiac Film, b/n, sonoro, 1966, 12'
La presa di coscienza delle nazioni indipendenti dell'Africa è delineata nel film mostrando il contrasto di idee e posizioni politico-ideologiche dei gruppi che contribuiscono allo sviluppo della storia dei paesi di recente decolonizzazione: i bianchi immersi nel rimpianto

6. La società di produzione "Reiac film srl" (Realizzazioni indipendenti autori cinematografici) è nata nel 1962 a Roma. Amministratore unico della Reiac è stata la produttrice Marina Piperno. La società rappresentava un esperimento originale di compartecipazione economica, negli investimenti e negli utili, tra numerosi autori cinematografici. L'obiettivo era tra l'altro quello di realizzare opere indipendenti rispetto alla grande industria produttiva e distributiva cinematografica e televisiva e perseguiva una capacità autonoma di progettazione nei vari ambiti cinema e tv, nella fiction e nella non-fiction; la sperimentazione di forme, temi, modalità produttive; la professionalità tecnica, culturale, artistica e produttiva; il basso costo; la qualità dei prodotti realizzati; forme di lavoro collettivo". Tra gli autori di film della Reiac (molti dei quali collaboravano anche con l'Unitelefilm e con l'Asamo-Aamod) ricordiamo P. Adriano - R. Alemanno - M. Andrioli - G. Bellecca - A. Cascavilla - P. del Bosco - L. Faccini - A. Frezza - M. Gandin - M. Ghirelli - A. Giannarelli - M. Mida - G. Murgia - P. Nelli - R. Polizzi - N. Risi - S. Scandurra - M. Scaparro - V. Sermonti - V. Tosi - G. Turi - Al. Vergine - An. Vergine - C. Zavattini. Nel 1983 i materiali audiovisivi e parte della documentazione cartacea della società hanno iniziato ad essere depositati presso l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. La società ha cessato la sua attività definitivamente nei primi anni novanta del Novecento. Consistenza: 87 titoli. L'Archivio audiovisivo conserva anche l'archivio cartaceo della società di produzione, in corso di riordino. La documentazione cartacea riguarda la vita istituzionale della società. La maggior parte dell'organizzazione dei materiali rispecchia le attività della società, inerenti l'ideazione, la progettazione, la produzione e realizzazione dei film della Reiac e la loro diffusione, ovvero documenta le fasi dei processi produttivi dei film. Numerosi i carteggi di autori e attori. L'archivio film della società è consultabile sul sito dell'Aamod: http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/IL8000000239 (u.c. maggio 2019).
7. "È polifonica la struttura di Noi siamo l'Africa, in cui sostanzialmente il commento, le immagini e stralci di interviste danno voce a differenti e contrastanti punti di vista sull'Africa: quello dei bianchi, che rivendicano il ruolo di portatori di civiltà e rimpiangono i vecchi tempi, prima dell'indipendenza; quello della nuova borghesia nera che, orgogliosa di aver studiato nei Paesi occidentali, governa dopo la decolonizzazione; quello delle donne, consapevoli che l'indipendenza ha dato l'opportunità di evolvere dalla loro condizione di asservimento (ora possono studiare, lavorare ecc.),

del passato; la nuova classe dirigente legata a modelli europei; le donne per le quali l'indipendenza non significa ancora emancipazione; i giovani che denunciano l'offesa alla dignità dell'uomo e combattono contro la sopraffazione e la violenza.
Il film è registrato su vari supporti ed è visionabile sul canale YouTube dell'Aamod.
In archivio è presente un fascicolo di carte sul film.

Guinea (ex colonia portoghese)

***Labanta negro!*[8], regia di Piero Nelli**
produzione Reiac Film, b/n, sonoro, 1966, 39'
In creolo "Labanta Negro!" vuol dire "Alzati negro!". Il film, impostato come un diario, vuole essere una testimonianza sulla lotta partigiana nella colonia portoghese della Guinea, a partire dai territori già liberati, dove la guerra e l'attività militare convivono con la realizzazione delle prime strutture di una società civile africana che si organizza nella foresta, nei villaggi, nelle savane. Il film mostra, tra l'altro, i villaggi distrutti dai bombardamenti portoghesi e i resti di aerei abbattuti. Alcune sequenze sono dedicate a un comizio del PALGC, dove interviene Luis Cabral sulla lotta di liberazione; è registrata anche la testimonianza di Osvaldo Vieira, comandante dell'Armata del Nord. Le immagini di uno scontro con

---

ma consapevoli anche che è ancora lunga la lotta da combattere per la loro emancipazione; quello dei giovani, fieri della propria forza, capaci di guardare l'Europa per quello che è: il continente del colonialismo vecchio e nuovo, capaci di guardare l'Africa per quello che è: un continente ancora da liberare. Il punto di vista dei giovani africani è in sostanza quello dei movimenti giovanili di tutto il mondo, che stavano mettendo in discussione tutte le autorità esistenti (politiche, sociali, culturali), rivendicando anche la faziosità e la violenza come metodo di critica e trasformazione". A. Medici, *Il cinema saggistico di Ansano Giannarelli*, Torino, Lindau s.r.l., 2017, p.117.

8. Piero Nelli e Ansano Giannarelli realizzarono le riprese per i film sull'Africa della Reiac, andando insieme in Senegal, alla fine delle riprese del film *Diario di bordo* (Reiac Film, 1966). Sono in cinque a costituire la troupe che girerà in Africa, dividendosi: Nelli con Eugenio Bentivoglio in Guinea-Bissau, Giannarelli con Giuseppe Pinori e Manlio Magara in Senegal. Nelli e Bentivoglio "dal 2 al 15 febbraio sono al seguito di un gruppo di guerriglieri guidati da Luis Cabral, ne filmano la marcia, alcune assemblee, uno scontro a fuoco con i portoghesi (riprese da cui nasce *Labanta Negro*)". *Ibid*., pp. 92-93.

una pattuglia portoghese e quelle del successivo ritorno alla base dei guerriglieri concludono il documentario.
Questo film documentario fu accolto dal Comitato di Decolonizzazione dell'ONU, riunito ad Algeri, come prova testimoniale sulla situazione della "provincia portoghese d'oltremare" di Guinea Capoverde.
L'archivio custodisce anche i materiali di lavoro di questo film, tra cui registrazioni di canti, comizio di Luis Cabral; interviste in francese a Mario Marret e a persone non identificate (190').
In archivio è presente un fascicolo di carte con documentazione relativa alla realizzazione del film.
Su supporti vari: pellicola, analogici, digitali.

Senegal (ex colonia portoghese)

***Il bianco e il nero*, regia di Ansano Giannarelli**
produzione Reiac Film, colore, sonoro, 1966, 20'
In questo film il colonialismo è rappresentato e narrato attraverso due personaggi entrambi in una situazione eccezionale- una donna bianca insabbiata in Africa e un vecchio fuciliere senegalese. Entrambi sono il simbolo di un recente passato, quello del colonialismo europeo in Africa: una tragedia a due facce che ha arricchito le riserve auree delle grandi banche europee e che ha lasciato, nei bianchi e nei neri che vi sono stati coinvolti, un'eredità triste di morte e di malattie, di barbarie e di primitivo, di razzismo e di sudditanza[9].
In archivio è presente un fascicolo di carte con documentazione relativa alla realizzazione del film.
Su supporti pellicola, analogici, digitali, visionabile sul canale Youtube dell'archivio.

9. I protagonisti sono "Pierre Antoine, un vecchio tirailleur senegalese, il cui squilibrio mentale lo porta a fare la guardia, ogni notte, a un'edicola di giornali chiusa in una strada di Dakar; Jacqueline, che gestisce un ristorante in un villaggio in cui è l'unica donna bianca rimasta. Il film alterna le due interviste (Jacqueline a colori, Pierre Antoine in bianco e nero), doppiate in un italiano caratterizzato da un'accentuata inflessione francese, e immagini (in bianco e nero e colore) che si relazionano ai racconti effettuati dai protagonisti, secondo un rapporto più o meno illustrativo o evocativo. Il montaggio lavora per costruire due punti di vista drammaturgicamente differenti sul colonialismo, in modo da sfuggire a una visione manichea e nello stesso tempo sottolinearne l'impatto sulle vite delle persone…". *Ibid*., p. 116-117.

***Dakar è una metropoli*[10], regia di Ansano Giannarelli**
produzione Reiac Film, b/n, sonoro, 1966, 18'
Dakar all'epoca del film è una metropoli, fondata nel 1862 dai francesi, che ha avuto uno sviluppo demografico e urbanistico molto rapido. È abitata da uomini di colore e da francesi, rimasti nell'ex colonia; ma gli africani che dai villaggi dell'interno vengono ad abitarla e a costruirla vivono ancora sotto l'ipoteca del passato.
Il film racconta la storia di Abdullay Sall, un giovane autista di taxi, arrivato a Dakar nel 1959 da un villaggio dell'interno. Filo conduttore del documentario è la sua giornata tipo, che diventa l'occasione per illustrare la storia, le attività economiche e commerciali, il tenore di vita della popolazione, le contraddizioni e i problemi sociali di Dakar come dell'intero paese, il Senegal, compresi le tradizioni, gli usi e i costumi, quale la lotta senegalese, sport nazionale.
In archivio è presente un fascicolo di carte con documentazione relativa alla realizzazione del film.
Su supporti pellicola, analogici, digitali, visionabile sul canale Youtube dell'archivio.

***L'asfalto nella giungla*, regia di Ansano Giannarelli**
produzione Reiac Film, b/n, sonoro, 1966, 11'
Il film narra di una "notte brava" trascorsa dal regista e dalla sua troupe con i bianchi e i neri della classe media e intellettuale, nelle case borghesi prima, quindi nelle strade e nei nights di una città africana, Dakar, mentre una "corte dei miracoli" di ciechi, prostitute, pervertiti, lebbrosi, mendicanti ai bordi dei marciapiedi o accovacciati agli angoli e sotto i portici testimonia la disperazione dei "dannati della terra"[11].

---

10. Tra i film di Ansano Giannarelli realizzati in Africa, *Dakar è una metropoli* "è quello che presenta l'impianto più tradizionale, […]. Il film si propone di scoprire il vero volto della città seguendo la giornata di lavoro di un tassista che, nei suoi spostamenti porta lo spettatore sia nel centro ricco ed europeo, abitato dai bianchi e dalla borghesia africana (l'unica che ha raccolto i frutti dell'indipendenza), sia nel quartiere della medina, dove si pratica la lotta senegalese, che molti turisti vanno a vedere, e dove vive Abdullah, in una povera capanna di legno e lamiera, come migliaia di altre persone", *Ibid.*, p. 115.
11. Il film "è il racconto di un sabato sera nella stessa città di Dakar, in cui il regista non solo commenta in prima persona ma è parte in causa, sia come testimone partecipe, sia come sguardo politico-morale. Le immagini girate in una delle misere

In archivio è presente un fascicolo di carte con documentazione relativa alla realizzazione del film.
Su supporti pellicola, analogici, digitali, visionabile sul canale Youtube dell'archivio.

***Tokende! – Il mio cuore è in Africa*[12], regia di Ansano Giannarelli produzione Reiac Film, b/n e colore, sonoro, 1966, 20'35"**
Il film, attraverso le testimonianze del gruppo musicale "The Folkstudio Singers" composto da giovani neri, indaga sui legami ideali, psicologici, affettivi, storici e politici tra i discendenti degli schiavi africani e la loro terra d'origine. Le riprese dei membri del gruppo, durante le loro testimonianze, si alternano a immagini fotografiche sugli Stati Uniti e a documenti filmici sull'Africa contemporanea.

---

baracche dove vive la parte più povera della popolazione nera, illuminata solo dalle lampade della stessa troupe, sono accostate repentinamente a un ambiente borghese, dove ci si prepara per i riti festaioli del sabato sera, gli stessi, dice il commento, per i giovani benestanti europei e africani: una festa nella elegante villa di Annette, giornalista nera, dove il regista incontra e inquadra un ambiente cosmopolita […]. Il commento constata che gli amici africani in fondo non si accorgono della loro responsabilità, del nuovo razzismo che si palesa nella differenza tra chi può godere del benessere e chi no, come i giovani ciechi mostrati mentre percorrono a tentoni le strade fuori dai locali, con gli occhi mangiati dalla lebbra o dal tracoma, chiedendo l'elemosina […]. *Ibid*.., p. 116.

12. "Ultimo titolo del gruppo dei documentari "africani" è *Tokende!*, che indaga sui legami tra alcuni giovani neri americani, componenti del gruppo musicale The Folkstudio Singers e l'Africa da cui provengono i loro avi, utilizzando repertorio le immagini girate nel viaggio africano e fotografie degli Stati Uniti. Anche in questo caso, vengono contrapposti due punti di vista, "impersonati" nella stessa voce di commento: uno reputa importante conoscere la storia della propria terra ancestrale e riflettere sui legami con essa, l'altro reputa quella storia e quella terra troppo lontani dal proprio presente.
Nel corpus dei documentari realizzati nel viaggio e nella permanenza in Africa ricorrono aspetti linguistici e formali che caratterizzeranno lo stile di regia di Giannarelli nei suoi film più maturi: dall'uso molto libero della macchina da presa, spesso a spalla, con una freschezza da reportage nel rapporto tra immagini e suono, all'impasto di materiali ad alta densità di montaggio, in cui vengono mescolati gli stessi formati tecnici dell'immagine, con lo scopo programmatico di rendere dinamica e aperta a molti interrogativi critici la rappresentazione di una realtà politica e sociale che, pur avendo colto l'indipendenza dalla colonizzazione, è ancora subalterna a modelli di vita occidentali – con la divisione tra classi dominanti (bianche e nere)e gente comune, tra campagna e impetuosa urbanizzazione, tra retaggi razzisti e storie di ingiustizie rimosse". *Ibid*., pp. 117-118.

La storia dello schiavismo e della deportazione, il razzismo e l'apartheid, la disuguaglianza sociale, la povertà e il benessere, ma anche l'indipendenza e la libertà sono le condizioni rievocate da Eddie, Jessie, Archie, Billy attraverso riflessioni, canti, poesie.
In archivio è presente un fascicolo di carte con documentazione relativa alla realizzazione del film.
Su supporti pellicola, analogici, digitali, visionabile sul canale Youtube dell'archivio.

Raccolta film Giampiero Tartagni[13]

Angola (ex colonia portoghese)
Repertorio sull'Angola e sul Mpla
produzione Mpla, b/n, muto, anni settanta, 36'
Girato relativo alle attività dei guerriglieri del Movimento popolare di liberazione dell'Angola (MPLA - Movimento Popular de Libertação de Angola) e sul loro leader Agostinho Neto.
Film solo su supporto pellicola

Benin (ex colonia dell'Africa occidentale francese)

Le nouveau venu, regia di Richard De Medeiros
produzione Iris Film, International Tropic Films, Office Beninois du Cinema, *lingua:* francese, colore, sonoro, 1976, 87', fiction
Ambientato in una metropoli africana (Porto-Novo, Benin), le lotte di potere all'interno di un ufficio: un impiegato anziano prova invidia e rancore nei confronti del suo capo, giovane e ricco; gli provoca un incidente automobilistico ricorrendo a pratiche magiche e facendo un malefico rito woodoo nella sua stanza e sulla sua scrivania. Ma il capo lentamente guarisce, si fa togliere il malocchio, e ritorna al suo posto di lavoro. Il nuovo arrivato vuole raccontare un conflit-

13. Regista e produttore italiano. Nato nel 1945 a Forlì. Si diploma all'Accademia di Belle Arti di Roma. Ha creato nel 1975 il collettivo di cineasti Cronaca per il quale ha realizzato numerosi film militanti fino al 1978. Ha realizzato numerosi film documentari. La raccolta depositata negli ottanta presso l'allora ASAMO (Archivio storico audiovisivo del movimento operaio e democratico) comprende 34 titoli, tra film finiti e non, soprattutto di non fiction. Temi trattati sono storico-sociali e politici, nazionali e internazionali (relativi soprattutto ai Paesi dell'America Latina e dell'Africa).

to generazionale in cui il vecchio userà i poteri occulti per danneggiare il suo leader, un giovane appena nominato a capo della società.
Film solo su supporto pellicola

Congo (ex colonia belga)

Congo
produzione sovietica – Sovinfilm, b/n, sonoro, 1961, 22'
Documentario sovietico (edizione africana) sulla Repubblica Democratica del Congo, sull'ascesa e sull'arresto di Patrice Lumumba, leader del Movimento nazionale congolese e capo del governo. Nelle inquadrature sono ripresi momenti della conferenza internazionale di Bruxelles. I disordini e la crisi politico-economica, l'intervento diplomatico-militare dell'ONU.

Mali (ex colonia dell'Africa occidentale francese, Sudan francese)

Moko Dakhan, regia di Sega Coulibaly
lingua bambara, colore, sonoro, 1976, 80', fiction
Una studentessa di un piccolo villaggio rimane incinta del suo insegnante, venuto dalla città, abituale seduttore delle sue allieve. Il padre incolpa dell'accaduto sia la ragazza sia la madre, accusata quest'ultima di essere responsabile del comportamento della figlia, e le caccia entrambe dal paese. Per sopravvivere madre e figlia sono costrette a prostituirsi in una vicina città.
Film solo su supporto pellicola

FONDO USIS - United States information Service[14]

Africa e altri continenti

Ondata di libertà
produzione Usis, b/n, sonoro, 1956, 14'30"
Il documentario ripercorre le tappe della conquista della libertà di paesi ex coloniali in diversi continenti, dall'Africa, al Medio Oriente, all'Asia, all'America Latina, dal secondo dopoguerra al 1956.
In particolare, i paesi africani citati per la conquista dell'indipendenza dal 1947 al 1956 (prevedendo anche l'indipendenza di altri fino al 1960) sono il Marocco, la Tunisia, la Nigeria, l'Etiopia e l'Eritrea, la Somalia, il Sudan, la Libia. Le immagini scorrono sulle manifestazioni di acclamazione dei nuovi regni e stati indipendenti e dei nuovi governi; inoltre sulla firma dei trattati da parte delle ex potenze coloniali. Altre inquadrature mostrano le attività delle popolazioni di alcuni paesi.
Visionabile su You Tube

Niger (ex colonia francese)

***Niger*, regia di André Gillet**
produzione Coopérative générale du cinéma français, b/n, sonoro, prima metà anni cinquanta, 20'
Documentazione dei lavori per la costruzione di dighe e sbarramenti sul delta del Niger. Le opere, iniziate dall'amministrazione francese negli anni Cinquanta, sono terminate con gli aiuti del Piano Marshall.

---

14. Complesso organico di 506 film, in parte realizzati come propaganda a sostegno dell'European Recovery Program (ERP), più noto come Piano Marshall, tra il 1948 e il 1956, e in parte – sempre per scopi di propaganda, didattici o informativi – prodotti o diffusi per conto degli Stati Uniti o dell'Italia, anche dopo l'arco cronologico indicato, con qualche pellicola di data anteriore. Cfr. *Piano Marshall in Italia. Guida bibliografica 1947-1997*, a cura di G. BOCHICCHIO, Biblioteca di storia moderna e contemporanea, Roma, 1998; ARCHIVIO AUDIOVISIVO DEL MOVIMENTO OPERAIO E DEMOCRATICO, *Catalogo del fondo cinematografico dell'Archivio centrale dello Stato*, a cura di A. GIANNARELLI, E. SEGNA, M. ZACCARIA, voll. 2, Roma, 1992 (dattiloscritto). Il Fondo Usis, trattato per conto dell'Archivio Centrale dello Stato è ora gestito direttamente dall'ACS e da Luce-Cinecitta.

Inquadrature iniziali scorrono sulle attività agricole in alcuni villaggi e sulla vita quotidiana delle persone. La documentazione sulla realizzazione delle infrastrutture lungo il fiume si alterna a riprese del lavoro nelle piantagioni di cotone, a scene di vita felice nelle case coloniche e nei villaggi.
Animazione del corso del fiume Niger.
Visionabile su You Tube

APPENDICE

SCHEDE DI ALCUNI FILM PRESENTATI IN RASSEGNA[1]

1. L'Archivio audiovisivo ha organizzato una rassegna cinematografica sul tema del presente volume, che si è svolta dal **4 al 7 dicembre 2018**, alla Casa del Cinema di Roma, in collaborazione con **Istituto Luce – Cinecittà**, la **Casa del Cinema**, **CSC – Cineteca Nazionale**, l'**Università di Roma Tor Vergata.**

Italia vittoriosa (1937) regia sconosciuta
Claudio Olivieri

Siamo agli inizi degli anni Settanta. A bordo di aereo di linea, partito dagli Stati Uniti e diretto a Roma, viaggia una scatola contenente due rulli di pellicola infiammabile, su cui è impresso un film intitolato*: Italia vittoriosa. Per la forza delle armi e la tenacia del suo popolo*. Qualche tempo prima, un salumiere italo-americano di Chicago, lo aveva ritrovato nella sua cantina e aveva chiesto al cantante e attore Giacomo Rondinella, vecchia star impolverata della canzone napoletana, da anni gestore di un teatro di rivista a Toronto, di trovare il modo di farlo arrivare in Italia. In quel periodo era giunto negli Stati Uniti Ugo Gregoretti, allora piuttosto famoso, grazie soprattutto ai suoi lavori, come autore e regista, per la televisione. Rondinella, ignorando completamente la sua recente svolta "militante" (*Apollon*, *Contratto*) e il suo nuovo impegno con l'Unitelefilm, la società di produzione cinematografica del Pci, gli propose di acquisire il film. Gregoretti, incuriosito dal soggetto, accettò la proposta e la pellicola partì per l'Italia.
Italia vittoriosa è un documentario di propaganda fascista, della durata di 50 minuti, realizzato, negli Stati Uniti, dalla Roma Film Co., subito dopo la conquista dell'Etiopia, e destinato a quelli che il regime chiamava italiani d'America. Il tema dominante è un motivo caro a nazionalisti e fascisti: l'Italia, paese proletario, schiacciato dalle potenze straniere, cerca il suo "posto al sole", cerca l'Impero, cerca la conquista come realizzazione di un'identità nazionale. Ma dentro c'è, forte, anche il richiamo a tutti i valori rurali, cattolici, piccolo borghesi e provinciali: il mito della madre e della sposa, i sacerdoti che benedicono le truppe e i vessilli, la fede nuziale come simbolo del rapporto con la patria. E, naturalmente, ci sono Mussolini e le grandi manifestazioni con le masse organizzate e irreggimentate, con la presenza, numerosa, delle donne. Particolarmente significativa e la lunga sequenza della cerimonia, all'Altare della Patria, per la consegna delle fedi d'oro, dove spicca, provocando ilarità, la scena con la vecchierella ciociara che viene baciata dal Duce.
Mentre la prima parte del film è dedicata a cerimonie, discorsi e preparativi, nella seconda vediamo finalmente la guerra. Ma la vediamo tutta in soggettiva: gli italiani e gli ascari avanzano, caricano, sparano e bombardano, gli etiopi fuggono. Sempre. Anche da Addis Abeba. Non si vedono mai immagini di combattimenti veri e pro-

pri. Non viene menzionato, ovviamente, l'uso dei gas tossici usati durante la battaglia del lago Ascianghi. Nel finale, inoltre, la distruzione a cannonate di molti edifici di Addis Abeba viene attribuita, grottescamente, a bande di saccheggiatori locali.
Il regista del film è ignoto. L'autore del testo è Stefano Luotto, un popolare conduttore di programmi in lingua italiana in due stazioni radiofoniche di Chicago, la WGES e la WHOM; programmi di successo, con sponsor personali da 20 mila dollari all'anno. All'ingresso degli Stati Uniti nel secondo conflitto mondiale, Luotto, insieme a molti altri, finì nel mirino del FBI, dell'OWI (Office of War Information) e della Federal Communications Commission che avevano avviato un'indagine sui contenuti dei programmi radiofonici in lingua straniera. Accusato di simpatizzare apertamente per il fascismo, venne licenziato in tronco nel 1942, perché, come scrisse in una nota Lee Falk, alto funzionario dell'OWI: "*was not the kind of person to be broadcasting*".
Luotto, nel suo testo, pesca a piene mani nella retorica dannunziana: "*La balda giovinezza che sui ponti armati di formidabili cannoni attende la parola che la chiami a difendere sul "mare nostrum" il buon diritto di Roma…*", e più avanti: "*…e bacia il duce la vecchia commossa che tanto cammino ha fatto dalla ridente Ciociaria fino alla capitale tumultuosa per avere il vanto di essere stata la prescelta a presentare il dono di fede delle conterranee sue*". E poi, richiami futuristi, con tutta una serie di "*ferocissime mitragliatrici, termiti delle trincee, velivoli rombanti, figli dell'aria, moderni centauri, meraviglie meccaniche guidate da braccia di ferro che diguazzano nell'acqua dei torrenti*".
I titoli di testa contengono alcuni refusi e curiosi errori linguistici, *Faccetta nera*, ad esempio, viene presentata come *Fascetta nera, canzone patriottica di guerra*. E nel retorico finale che celebra la raggiunta conquista dell'impero, sui volti del duce e del re appare sovraimpresso l'americanissimo cartello "The End".
L'acquisizione di *Italia vittoriosa,* ha consentito nel 1973, all'Unitelefilm, di realizzare un'edizione critica del film, arricchito dagli interventi di Ugo Gregoretti, Enzo Santarelli, Roberto Giammanco, Loris Gallico e dell'ambasciatore etiope Said Samantar – ripresi durante una proiezione pubblica – e ribattezzato *La conquista dell'impero.* Tra l'altro il film venne presentato alla Berlinale del 1973 nella sezione "Forum Internazionale del giovane cinema".

Sotto la croce del sud (1938) di Guido Brignone
Maria Coletti

Autore di feuilleton in costume, melodrammi sentimentali, film avventurosi, pellicole di propaganda e commedie del cosiddetto filone dei "telefoni bianchi", Guido Brignone realizza *Sotto la croce del Sud* nel 1938, ottenendo il visto di censura il 30 settembre dello stesso anno, proprio in concomitanza con le emanazioni delle leggi razziali, che diventano decreto nel novembre 1938, ma già dal luglio precedente investono prima il mondo della scuola e poi tutte le persone considerate "di razza ebraica". Nel film, Brignone esprime piena adesione alla propaganda del regime e mostra apertamente l'intreccio tra stereotipi coloniali, razziali e sessuali, facendo interagire il riferimento ai generi cinematografici (il film esotico d'avventura) con un preciso discorso ideologico (la condanna del meticciato).
Brignone aveva compiuto un'operazione simile già con *Passaporto rosso* nel 1935, l'anno della guerra d'Etiopia. A cominciare dalla presenza di due interpreti come Isa Miranda (musa melodrammatica per eccellenza), nella parte dell'eroina Maria, e Mario Ferrari (uno dei volti più noti del cinema fascista, insieme a Fosco Giachetti), nel ruolo del malvagio Don Pablo, il regista cala il discorso coloniale in un universo avventuroso, dai tratti tipici del western, delineando un'epica della frontiera che dipinge gli italiani emigranti di inizio Novecento come i pionieri di una civilizzazione che va solamente incanalata verso lidi migliori: dagli acquitrini sudamericani alla bonifica delle paludi pontine, dal lavoro coatto degli emigranti al lavoro per la patria nelle colonie dell'AOI, l'Africa Orientale Italiana. Nonostante l'ambientazione di *Passaporto rosso* sia spostata indietro nel tempo (tra il 1890 e il 1922) e sia dunque solo idealmente coloniale, il riferimento alla guerra del 1935 è evidente. Il film, terminando nel 1922, ratifica, di fatto, l'avvento del fascismo e insieme l'adesione entusiasta degli italiani alla guerra (nel film la Prima guerra mondiale, nella realtà l'imminente aggressione all'Etiopia). Il tutto rafforzato da un motivo che sarà ricorrente nel cinema coloniale: quello della redenzione o del sacrificio dell'eroe. In questo caso il gesto eroico del figlio, Gianni, che decide di partire per la Grande Guerra al posto del padre e muore combattendo per la patria italiana che inizialmente aveva rinnegato.
Sotto la croce del Sud è ancora più interessante da analizzare, perché ambientato nell'AOI dopo la guerra, dunque nella dimensione

quotidiana della colonia, e punta alla spettacolarità e all'intrattenimento popolare attraverso il riferimento a generi cinematografici in voga e di stampo internazionale: il film avventuroso d'ambientazione esotica (la piantagione, la giungla, gli indigeni, le sabbie mobili, le miniere, i "pionieri" italiani) e il melodramma (la storia d'amore impossibile tra Paolo/Antonio Centa, un onesto colono, e Mailù, un'ambigua *femme fatale*, meticcia, interpretata dalla diva del regime Doris Duranti). La barriera razziale si rivela nel film insormontabile, trasponendo sullo schermo in maniera simbolica l'orientamento sempre più razzista che il regime aveva assunto in quegli anni. Bisogna sottolineare del resto che normative razziste vengono emanate nelle colonie africane ancor prima delle famigerate "leggi razziali" del 1938: nel 1933 il termine "razza" diviene concetto giuridico, ma genitori cittadini possono riconoscere figli meticci; nel 1937 una nuova legge introduce il "reato di madamismo", per cui sono proibiti tutti i rapporti di indole coniugale con gli indigeni, mentre vengono emanati una serie di decreti volti alla separazione rigida tra le razze in colonia (una segregazione razziale realizzata anche in campo urbanistico); nel 1938 vengono emanate le leggi razziali ed estese anche in colonia; nel 1939 viene introdotto il reato di "lesione al prestigio di razza"; nel 1940 vengono emanate nuove norme relative ai meticci, che vengono considerati nativi a tutti gli effetti, e come tali discriminati. E vale la pena notare il "fallimento" di queste misure contro il meticciato: nonostante le leggi razziali, circa 10.000 bambini meticci sono nati tra il 1936 e il 1940 nella sola AOI.

Ma veniamo alla trama di *Sotto la croce del Sud*. Recatosi in Africa Orientale per dirigere dei lavori di bonifica, un giovane ingegnere italiano (Paolo) conosce una coppia di "levantini" e affida loro la gestione di uno spaccio nella piantagione che gli è stata affidata, all'interno della quale i due si erano già arbitrariamente installati. Ma la coppia non fa che creare problemi: mentre la donna (Mailù), con la sua esotica sensualità, provoca tensioni tra i lavoratori e fa invaghire di sé l'ingenuo Paolo, l'uomo (Simone) contrabbanda alcolici e pietre preziose, sfruttando gli indigeni. Un giorno, però, l'attività illecita di Simone viene scoperta dai coloni italiani e così lui tenta la fuga, mentre il giovane ingegnere riesce a resistere al fascino di Mailù.

Nel film il rapporto tra coloni ed indigeni africani è dato per pacifico, come la presenza italiana in Africa, considerata anzi come portatrice di progresso e benessere. È invece la confusione razziale il pericolo più grave e più temuto, perché più difficile da definire e da

controllare, e così il vero "nemico" nel film è rappresentato dall'identità birazziale o comunque ambigua, non definita, di Simone (Enrico Glori) e Mailù (Doris Duranti, che già nel 1937 aveva interpretato en travesti una somala nel film *Sentinelle di bronzo* di Romolo Marcellini). Entrambi sono personaggi negativi che nel corso del film dovranno espiare il proprio peccato originale, che è quello di essere meticci: i coloni parlano spesso di Mailù come della "madama", mentre quello che credono il marito, Simone, viene definito "levantino", "meticcio", "una razza bastarda".
Possiamo considerare la parabola narrativa di Mailù come la traduzione cinematografica della maniera in cui è stata utilizzata dal regime la celebre canzone "Faccetta nera", prima adoperata per esortare i maschi italiani alla guerra d'Etiopia ed accennata ad esempio in un film come *Il grande appello* di Camerini, e poi censurata e vietata già nel 1936, nel clima sempre più razzista che si instaura all'indomani dell'Impero e che porta l'anno successivo come si è visto al divieto di ogni rapporto di indole coniugale con le indigene. La donna-natura incarnata da Mailù (paragonata, al primo incontro con Paolo, a una belva feroce) è il corrispettivo del selvaggio paesaggio africano, la terra vergine da conquistare e addomesticare; ma quando l'opera dei coloni è terminata e la terra è pronta ad essere resa fertile e ordinata, sono le mogli dei coloni italiani, inviate alla piantagione, a incarnare il nuovo ordine coloniale. Una sequenza fondamentale del film mostra in maniera incrociata proprio questo cambiamento di prospettiva: dopo l'arrivo delle donne italiane, mogli dei coloni, giovani donne e uomini delle tribù africane locali si esibiscono in una danza tradizionale, mentre avviene un incontro/scontro tra Paolo e Mailù. Non è un caso che la sequenza delle danze tribali per la fertilità (con i dettagli dei corpi nudi delle indigene che ricordano le cartoline erotiche coloniali in voga all'epoca) sia inserita proprio dopo l'arrivo delle colone e prima dell'ultimo incontro tra Mailù e Paolo, la scena in cui la passione fra i due raggiunge l'apice, ma non si concretizza e segna al contempo la loro separazione. La sequenza delle danze è il momento chiave del film: una dirompente triangolazione di sguardo che ha al centro il corpo colonizzato (quello nudo delle indigene e quello languido della "madama" meticcia) come oggetto del desiderio, della dinamica attrazione/repulsione che si legge negli occhi di Paolo, dei coloni e delle loro mogli, e che evidenzia l'impossibilità di rispettare fino in fondo le barriere sessuali e razziali imposte dal regime.

Simone, losco trafficante di platino, individuo corrotto in tutti i sensi, morirà inghiottito dalle sabbie mobili: fine simbolica, come rivincita della natura di fronte all'identità "contro natura" del meticcio, senza contare che nel gergo fascista gli uomini che si mescolavano con la razza africana venivano definiti "insabbiati". Mailù, invece, dovrà sacrificare il suo amore e andare via, in una sorta di autopunizione simbolica, un ritorno alle origini che può significare sia una "rinascita" sia una "morte sociale". Finita la sua funzione, può semplicemente scomparire senza lasciare traccia e congedarsi da Paolo: «Per la tua pace e per quella di tutti. Qui c'è della brava gente che deve pensare a lavorare. La mia presenza qui è come un veleno…». Del resto Mailù, come abbiamo visto, viene più volte definita "madama" e il riferimento al madamato, sorta di matrimonio a tempo determinato che esisteva in parte nelle tradizioni locali, è stato spesso una giustificazione meschina per i colonizzatori, che nascondeva o giustificava una realtà ben diversa, fatta di abusi, violenze e costrizioni ai danni delle donne africane, spesso poco più che bambine.
Se il rapporto di Paolo con Mailù è improntato a una dialettica attrazione/repulsione, lo è anche l'effetto che la canzone nostalgica "Sotto la croce del Sud" – che Mailù sente continuamente col grammofono – provoca sui coloni italiani nella piantagione (e anche sul pubblico implicito del film). Ma c'è un altro aspetto che rende interessante il film e la costruzione della protagonista. La sua identità è ibrida e problematica agli occhi del regista – e del pubblico dell'epoca immaginiamo – non solo dal punto di vista "razziale", in quanto distante sia dalle colone italiane sia dalle africane, ma anche da quello dell'appartenenza al genere femminile, o meglio allo stereotipo culturale con cui il regime definiva le donne. La propaganda fascista, anche in campo cinematografico, è sempre incentrata sull'immagine retorica dell'uomo nuovo, mentre per la donna, nonostante alcuni richiami alla vita femminile in colonia, i ruoli sono sempre quelli di madre e moglie. Nonostante la tanto decantata modernità, permangono nell'ideologia del regime molti atteggiamenti da "strapaese", primo fra tutti il rifiuto dei valori urbani e cosmopoliti, incarnati dalla "donna crisi", la donna moderna, contrapposta all'amorevole massaia e madre di famiglia. Un esempio lampante lo troviamo ad esempio nel film *Lo squadrone bianco* di Genina del 1936, in cui il protagonista fugge dal mondo cittadino e altoborghese, frivolo e corrotto rappresentato dalla sua fidanzata Cristina, che lo tormenta e lo "spinge" quasi a strangolarla all'inizio del film, per

rifugiarsi nella disciplina ferrea e nel rigore morale improntato al sacrificio di sé rappresentato dal mondo maschile della legione straniera in pieno deserto africano.
Con i suoi bicchieri di alcolici, i vestiti eleganti, la canzone al grammofono e l'atmosfera di spleen in cui sembra a volte essere languidamente avvolta, Mailù è in qualche modo la versione meticcia di Cristina, una "donna crisi" coloniale che nonostante eserciti un'iniziale fascinazione, su Paolo e sullo spettatore, va eliminata o comunque ricondotta all'ordine, al ruolo femminile considerato accettabile dall'ideologia fascista. Come dice a un certo punto uno dei coloni, Mailù è «troppo aggeggiata», mentre lui preferisce le cose naturali, «una bella moglie, una casa e il sole, e una nidiata di figlioli: con questo si lavora e si pensa alla salute!».

Il cavaliere di Kruja (1938) di Carlo Campogalliani
Roland Sejko

"La trama di questo primo film girato in Albania, pur senza riferirsi a fatti e a persone in maniera specifica, trae spunto dalle secolari tradizioni e dalle pittoresche usanze della forte terra di Scanderbeg".
Il cartello di apertura del *Cavaliere di Kruja* contiene già un perno della propaganda del fascismo verso l'Albania: il fomento dello spirito patriottico albanese, con il richiamo alla figura dell'eroe nazionale Giorgio Castriota, detto Scanderbeg, simbolo della lotta degli albanesi contro i turchi nel quindicesimo secolo. Il cartello è allo stesso tempo una sorta di didascalia al titolo: Kruja, con la sua fortezza, è la città della resistenza del famoso condottiero a cavallo.
Il cavaliere del film invece è Asllan (Guido Celano) capo di un comitagio ribelle, la cui strada si intreccia con quella del protagonista, Andreani (Antonio Centa), un giornalista italiano in Albania che trova Asllan gravemente ferito in un'imboscata, gli salva la vita e lo riporta nella sua casa di Kruja, dove 'le pittoresche usanzÈ annunciate nel cartello iniziale, prevedono che Asllan esprima la sua gratitudine con il patto di sangue, una cerimonia antica che li rende fratelli.
Prima del patto sangue era scoppiata l'amore tra Andreani e Eliana (Doris Duranti) sorella di Asllan. Ma ora, all'improvviso, il loro rapporto sarebbe un incesto. Una serie di eventi porta di nuovo l'italiano e l'albanese a lottare contro i poliziotti di Zog, e proprio all'ultimo momento l'Italia occupa l'Albania con un finale da 'arrivano i nostri'.
Paragonato al grande investimento che il fascismo fece in Albania con la costruzione di strade, ponti, edifici, e porti, il film – primo e ultimo dedicato all'Albania – rappresenta un minimo sforzo, non solo produttivo, ma soprattutto per la superficialità della trama e dei temi. "*Per essere il primo film sull'Albania, il* Cavaliere di Kruja *era atteso con impazienza a Venezia, perché della sua opportunità nessuno dubitava. Visto il film si potrebbe anche parlare di delusione.* "scrive Michelangelo Antonioni nella recensione su «Cinema» dopo la prima del film al festival di Venezia del 1940, mettendo in evidenza soprattutto la faciloneria della sceneggiatura "*cui la regia di Campogalliani e l'interpretazione di Centa, Celano e Duranti, nulla poteva aggiungere*".
Il film è figlio della frettolosa urgenza propagandistica del periodo. Solo un anno prima, nell'aprile del 1939, l'Italia aveva occupato

l'Albania che fino a quel momento, per più di un decennio, era stata spesso presente nei cinegiornali dell'Istituto Luce con un Re Zog descritto come grande amico dell'Italia, riformatore e democratico. Con l'occupazione, Zog diventa nei cinegiornali un "bieco tiranno" e Mussolini un liberatore. Il concetto, in caso non fosse chiaro dal resto del film, è accentuato in un dialogo tra Andreani e Asllan, dove si annuncia che *'il capo verrà dal marÈ* per salvare l'Albania.
Non è sicuramente casuale che il film esce solo due mesi prima che l'Italia attacchi la Grecia dal territorio albanese, e dunque da inserire nella lista di una serie di eventi di propaganda per fomentare lo spirito patriottico degli albanesi, come l'inaugurazione della statua equestre di Scanderbeg in piazza Albania a Roma, solo due giorni prima dell'invasione alla Grecia.
I due perni della propaganda fascista in Albania saranno e rimarranno infatti Scanderbeg e la Grande Albania. Anche quest'ultimo è presente nel film con il personaggio dello slavo Mirko, traditore e avido, unico tra tutti i personaggi che parla un italiano stentato, precursore dei peggiori doppiaggi dei personaggi slavi nel cinema.
È curioso notare come la dichiarazione degli intenti propagandistici in un didascalismo sfacciato e la rappresentazione manichea in bianco e nero dei personaggi, faccia venire in mente schematismi tipici dei film del realismo socialista albanese che dagli anni cinquanta fino alla caduta del regime avrebbero visto vittime anche gli italiani stessi, rappresentati come tiranni e stupidi. Quei film hanno ancora un certo successo di pubblico in Albania.
Il Cavaliere di Kruja invece, subito dopo la guerra, fu uno dei molti titoli cinematografici che subirono la censura democratica in Italia. In un'operazione che vide la cancellazione degli elementi politici dai film fascisti da ridistribuire nell'Italia liberata, le forbici tolsero dalla pellicola la scena dell'invasione armata dell'Albania. È singolare che ad essere eliminato fu l'unico elemento di verità del film.

Porrajmos, parole in musica (2010)
di Fabio Parente, Luca Ricciardi, Matteo Parisini
Luca Ricciardi

Il termine "Porrajmos" è, solo da pochi anni, entrato a far parte di un vocabolario specialistico, con una diffusione limitata sostanzialmente all'ambito degli storici e degli studiosi. Deriva dal romaní o romanes, la lingua dei rom e dei sinti, e può essere tradotto in italiano come "grande divoramento". Si riferisce allo stesso evento storico cui fa riferimento la parola ebraica Shoah, che significa catastrofe, ed è ormai utilizzata nel linguaggio comune.
L'Olocausto dei rom e dei sinti, che ha causato la morte di almeno 500 mila persone in Europa, sterminate dal nazi-fascismo in quanto appartenenti a una presunta razza inferiore, è stato oggetto di un'inaudita rimozione collettiva.
I rom e i sinti sono un popolo dell'Europa, con una propria lingua, cultura e fede, che attraverso i secoli ha condiviso con il popolo ebraico un destino comune fatto di reclusioni, espulsioni, deportazioni. Furono entrambi oggetto di discriminazioni, accomunati in provvedimenti legislativi punitivi per una presunta difesa della razza, privati della cittadinanza e dei diritti civili. Infine, furono entrambi, naturalmente in misura diversa, oggetto di "soluzioni finali" e destinati alle camere a gas. Eppure al processo di Norimberga non furono ascoltate testimonianze di rom e sinti; nei libri di scuola si cominciò a citare la loro persecuzione solo a partire dagli anni novanta; la legge del 2000 che ha istituito in Italia la Giornata della Memoria dimenticò di commemorarli e a Berlino il primo *memorial* in ricordo del Porrajmos fu eretto nel 2012.
Non è questo il luogo per riflettere sulle ragioni di una così lunga e profonda amnesia della coscienza civile europea. È però utile qui ricordare che stiamo parlando di un popolo la cui cultura e storia è trasmesse principalmente per via orale. E parliamo, d'altro canto, di una tradizione storiografica europea che per molti anni si è concentrata principalmente sulla fonte scritta. Sono pochissime – e spesso raccolte da "non-zingari" – le testimonianze di rom e sinti sopravvissuti alle persecuzioni nazifasciste. Pochi i documenti, le memorie, i libri. Allo storico Luca Bravi il merito di aver ricostruito, nel recente 2013, il fenomeno del "Porrajmos in Italia" in modo organico.
La diversa diffusione dei due termini, Shoah e Porrajmos, riflette il diverso grado di conoscenza dei fenomeni cui fanno riferimento e mostra quanto l'Olocausto dei rom e dei sinti sia ancora sconosciuto ai più,

oltre a restituire la misura dello sforzo, ancora in atto, per far sì che anche il sacrificio dei rom e sinti trovi riconoscimento storico e politico. Il progetto *Porrajmos. Parole in musica*, nato nel 2010 dalla collaborazione tra un'associazione culturale e una casa di produzione cinematografica, va iscritto in questo contesto di "ricerca militante", come un tassello in più della lunga battaglia per far luce sull'enorme rimozione storica e culturale dell'Olocausto dei popoli romaní. Tassello che ha visto la partecipazione fondamentale di uno tra i più vivaci animatori di questa battaglia, Santino Spinelli, rom abruzzese, compositore e musicista, poeta, primo docente universitario di lingua e cultura romaní, vera e propria figura-ponte tra la cultura romaní e la cultura ufficiale italiana. Sono sue le parole incise sul *memorial* berlinese, tratte dalla poesia "Auschwitz", le stesse riportate sul primo monumento al Porrajmos italiano, edificato a Lanciano, in provincia di Chieti, nel 2018: Faccia incavata / Occhi oscurati / Labbra fredde. / Silenzio. / Cuore strappato /Senza fiato /Senza parole / Nessun pianto.

Porrajmos. Parole in musica sceglie di raccontare la persecuzione dei rom e sinti italiani attraverso due attività parallele: da un lato la scrittura ed esecuzione della prima opera musicale dedicata al Porrajmos, composta dallo stesso Santino Spinelli ed eseguita dal suo Alexian Group; dall'altro la realizzazione del documentario che racconta il processo artistico, di ricerca ed elaborazione, che accompagna la produzione dell'opera musicale.

Il documentario – che qui ci interessa maggiormente – narra, con l'ausilio di testimonianze, materiali di repertorio, fotografie e documenti originali, l'anatomia di una persecuzione taciuta. Lo fa scegliendo di articolare il racconto secondo i passaggi salienti della produzione dell'opera musicale: Spinelli nel suo studio mentre compone, con i suoi musicisti durante le prove, in sala di registrazione per l'incisione del disco. Ma anche nei suoi momenti di vita quotidiana: la domenica di festa a casa con la sua famiglia numerosa (dove la musica è ancora la protagonista), durante le sue lezioni all'Università di Teramo, in salotto a discutere con l'anziano padre. Proprio dai racconti di suo padre, Spinelli ha conosciuto per la prima volta il dramma delle persecuzioni nazi-fasciste dei rom. E forse proprio per lui ha deciso di scrivere quest'opera sul Porrajmos. A partire dalle testimonianze di suo padre e poi di quelle di altri rom e sinti italiani, Spinelli compone un'opera che lui stesso definisce "etno-sinfonica": è la rielaborazione in musica e parole del dramma dimenticato di un intero popolo, a partire dalle testimonianze ora-

li raccolte tra i superstiti. In qualche modo, in piena coerenza con le forme di trasmissione della cultura romaní, l'oralità e la musica svolgono la funzione di elaborare e tramandare alle future generazioni della comunità il dramma del Porrajmos.
Un dramma che, per certi versi non si è concluso con la fine della Seconda Guerra mondiale. I campi nomadi di oggi sono, come dice Spinelli ai suoi studenti nel documentario, una inaccettabile forma moderna di segregazione razziale, il frutto avvelenato di una ideologia razzista che affonda le sue radici nella cultura nazi-fascista mai veramente elaborata in Italia.
Una storia del Porrajmos, quindi, in cui parole, immagini e musica collaborano a formare un unico racconto. Un modo per narrare le persecuzioni dei rom e sinti italiani attraverso le forme principali di trasmissione culturale di quelle comunità: l'oralità e la musica. Ma anche una storia del Porrajmos che diventa mezzo per far conoscere la cultura romaní, sdoganandola dai luoghi comuni, in un intreccio tra passato e presente che ci costringe a guardare con altri occhi l'attuale condizione dei campi "nomadi" italiani: nomadismo o diaspora? Comunità chiusa o segregazione razziale? E, infine, il "treno della morte", quello partito con le deportazioni nazifasciste, che costituisce il tema principale dell'opera di Spinelli, si è mai, veramente, fermato?

La Poesia Auschwitz di Alexian Santino Spinelli si trova
a Berlino presso il Roma Memorial
Laterza (TA) presso la Sala della Cavallerizza

Lanciano (CH) sul Monumento al Samudaripen

Oltremare, (2016) di Loredana Bianconi
Alessandro Triulzi

"Cara mamma, ho deciso di partire, non per fuggire ma per trovare del lavoro, per cominciare una nuova vita lontano da Borgo": così ha inizio il video-racconto per immagini di Loredana Bianconi, storia di uno zio di cui non si parla in famiglia se non con reticenza e silenzi, partito per l'Africa a 25 anni per cercare lavoro come la maggior parte degli uomini disoccupati del piccolo Borgo Tossignano in Romagna a metà degli anni trenta, e non più tornato.
La storia si costruisce intorno a un pacchetto di lettere trovate in un armadio di casa che la regista deve svuotare dopo la morte di sua madre. Accompagnato da una pacata voce narrante che contrasta con le voci stentoree dei cine-giornali dell'epoca, il video-documentario si snoda attraverso la successione di lettere arrivate alla famiglia che registrano l'eccitazione del viaggio in nave, lo stupore dell'arrivo ("vi manderò cartoline perché vediate… qui arriva di tutto, riso, grano, liquori, perfino bottiglie di acqua minerale, ma dove vanno tutte queste cose?"), il primo incontro con la popolazione locale ("È tutto nero di negri – che non sono poi così brutti, mi sembra che tendano a scansarci; il pane si vende per strada, molte mosche; quanti bambini, come zingari, fanno i lustrascarpe"), e poi ancora la durezza del lavoro e del clima, la violenza dei colonizzatori verso la manovalanza indigena, la reale comunanza nella fatica quotidiana degli operai italiani con le maestranze locali.
Il racconto dello zio partito per l'Africa per sanare un debito è sorretto da un accurato montaggio di archivi del Luce e di immagini d'epoca: vecchie foto, lettere e cartoline trovate in casa e conservate nelle famiglie del paese oltre a molti racconti e ricordi degli abitanti di Borgo reduci dall'Africa di cui il film registra voci, storie, momenti di commozione e silenzi, il crollo del sogno africano e le rovine della guerra al ritorno. Sono donne e uomini che forse per la prima volta cercano di mettere a fuoco il loro privato "posto al sole": tra loro c'è chi dall'Africa è tornato solo con un baule di biancheria, chi è rimasto prigioniero degli inglesi per oltre 50 mesi dalla sconfitta, chi si è fatto rimpatriare prima, chi dall'Africa non è più tornato, perché morto o considerato 'insabbiato'. Come lo zio.
Ed è sul filo della vicenda del parente partito per una terra lontana di cui si continua a non pronunciare il nome che la storia si personalizza nel racconto trasmesso dalle lettere dello zio e del suo anomalo

rapporto di vicinanza con il paese e le sue genti sdegnate e svilite dai rapporti formali dell'occupazione. Qui l'ex-abitante del Borgo contadino ricostruisce la sua vita, si adatta alle regole della sprezzatura coloniale senza adeguarsi alle prepotenze dei colonizzatori, qui riesce a inviare alla famiglia un vaglia di 1.000 lire (una fortuna per l'epoca) per pagare i suoi debiti. Dopo il trauma della guerra, della prigionia e della solitudine affettiva, si unisce a una donna locale da cui ha una figlia che, al contrario di molti suoi connazionali accetta come parte della sua famiglia e di quel rapporto di vicinanza con il posto e i suoi abitanti che le lettere trasmettono: "Tanti italiani [qui] hanno serve spose, anche se è vietato. La colonia è piena di bastardi, poi gli italiani li abbandonano, loro e le loro madri".
L'ultima lettera è del 1948, undici anni dopo la prima scritta nel febbraio del 1937. La lettera, inviata alla madre, comunica alla famiglia che il loro congiunto intende restare in Africa dopo la fine delle ostilità, la prigionia e l'occupazione da parte delle truppe inglesi. Alla lettera è allegata una foto e una promessa "Verrò a presentare la mia famiglia". La foto rappresenta un uomo che cinge il braccio intorno a una donna rivestita dello sciamma tradizionale di cotone grezzo delle donne locali, ai loro piedi una bambina di qualche anno. Sarà questa l'ultima lettera arrivata a Borgo. Quella foto, e quella lettera, è tutto ciò che rimane del sogno africano di molti italiani, di cui simboleggiano il crollo e la rimozione. Le lettere nascoste in un cassetto di casa restano così l'unica memoria di un passato letteralmente rimosso.
Prodotto da Altara e Stella Film in collaborazione con Artè e il Ministero del Cinema belga, il film è il risultato di una limitata partecipazione italiana (co-produzione dell'Istituto Luce Cinecittà), e non ha sostanzialmente circolato in Italia dove ha avuto scarsa eco malgrado i riconoscimenti all'estero. Presentato al Biografilm Festival di Bologna del 2017, il documentario è stato meritatamente premiato dalla Giuria con la seguente motivazione: «Una lettera ritrovata in un cassetto diventa l'inizio di un viaggio nella storia rimossa della colonizzazione italiana in Africa. Un film unico, raffinato e commovente, che sceglie con coraggio di affidare il racconto ad immagini d'epoca, accompagnate da un sapiente commento sonoro, immergendo così lo spettatore in una memoria di cui dobbiamo riappropriarci».

Pagine nascoste (2018) di Sabrina Varani
Luca Ricciardi

Per un lungo periodo si è chiamato "Storia del sangue giusto". Dal suo iniziale sviluppo fino a pochi giorni dal completamento, perlomeno per coloro che vi hanno preso parte, era questo il titolo del documentario di Sabrina Varani, poi modificato nel definitivo e più metaforico *Pagine nascoste*. I titoli provvisori di un film forse peccano di didascalismo, ma hanno il pregio di indicarne con maggior chiarezza possibile l'oggetto.
Sangue giusto è il romanzo che Francesca Melandri ha dedicato al passato coloniale italiano in Abissinia, e alla sua enorme rimozione dalla memoria collettiva, non tanto del fatto storico in sé, quanto dell'essenza violenta, sopraffattrice, razzista di quella guerra, troppo spesso oscurata dal falso mito degli "italiani brava gente".
"Storia del" sta invece a indicare il processo di elaborazione di quel romanzo.
Le ricerche, innanzitutto. Negli archivi italiani che testimoniano delle rilevazioni antropometriche sulla popolazione etiope a sostegno di pseudoscientifiche teorie della razza; con alcuni testimoni dell'epoca, tra cui spicca l'ultima intervista al capo partigiano Massimo Rendina; presso i monumenti che ancora oggi non rendono giustizia ai massacri perpetrati in Etiopia nel nome del fascismo e della superiorità razziale, come quel mausoleo dedicato – ancora nel 2012 – al gerarca Rodolfo Graziani, comandante delle operazioni militari in Abissinia, che si spinse fino all'uso dei gas all'iprite per sterminare la resistenza. E ancora le ricerche nell'Etiopia di oggi, ricca di tracce del passato coloniale, tra un cinema impero e un vecchio rottame FIAT, e sui luoghi degli stermini più biechi, che ancora la popolazione ricorda e racconta.
"Storia del sangue giusto" è però anche la storia della sua scrittura, nella creazione dei personaggi, nel loro scaturire da ispirazioni reali, nel montaggio del racconto, che si articola tra lo sguardo di una donna romana, Ilaria, che improvvisamente scopre di aver avuto un fratello etiope messo al mondo dal padre Attilio, e quello di quest'ultimo, che ci fa rivivere la sua spedizione di studio sulle popolazioni abissine al seguito dell'antropologo Lidio Cipriani, firmatario del Manifesto della Razza nel 1938.
Il film, quindi, segue con pazienza e riferisce con attenzione la complessità del farsi di un romanzo, della sua scrittura come atto crea-

tivo ma anche come elaborazione e interpretazione del mondo. Fin qui, qualcosa di simile a un *making of* ben congeniato. Ma c'è dell'altro. Ed è in questo "altro" che il suo titolo legittimo, *Pagine nascoste*, manifesta tutto il suo carattere e ragion d'essere.
Perché in quel corpo a corpo che è il cinema documentario, in quel tempo trascorso – che è esperienza – tra regista e scrittrice, è emerso un fatto inaspettato, uno spiraglio di luce diversa, che progressivamente ha mutato i contorni di tutto il racconto. Qualcosa che non c'è nel romanzo e che rende il film un'opera cinematografica autonoma, non assimilabile all'opera letteraria *Sangue giusto*.
Nel seguire la scrittrice e la sua attività di ricerca, la macchina da presa progressivamente sceglie di spostare la sua attenzione. Da accompagnatrice della Melandri, si fa interlocutrice. Si sposta dal suo fianco e guadagna un'inquadratura frontale. Fissa la sua protagonista. La interroga. La regista scava nelle motivazioni profonde dell'autrice che, non senza disagio, ci fa partecipi della sua urgenza nell'indagare la generazione di suo padre, cresciuta sotto il Fascismo e "naturalmente" complice del regime. Il padre era stato fascista almeno fino alla guerra. Poi, come molti, aveva preso coscienza e si era convertito in antifascista. Questa la storia tramandata in famiglia. Questo il nodo privato che la scrittrice prova a sciogliere attraverso la scrittura.
Il film non è più o non è solo il racconto di come si scrive un libro. Diventa ritratto umano, intimo. Ed è qui, in questa dimensione, con questa inquadratura della macchina da presa sulla protagonista, che dall'ennesimo archivio emerge un documento nuovo. Una traccia di una storia molto diversa da quella appresa dalle memorie familiari. La scrittrice non può più credere al racconto di un padre fascista quando lo erano tutti, ravvedutosi quando il fascismo ha mostrato il suo vero volto. Ora deve fare i conti con una data, quella del 23 marzo 1945. È la data di un articolo scritto dal padre in difesa della Repubblica di Salò, sulla «Gazzetta del Popolo». Lo firma accanto ad un altro articolo, scritto da Joseph Goebbles.
Franco Melandri era stato un fascista della prima e dell'ultima ora. Rendina – come invitandoci ad abbandonare ogni semplificazione e a riflettere sulla complessità di quella vicenda storica – racconta di averlo cercato a Torino negli ultimi atti della Resistenza, per mettergli un fazzoletto rosso al collo e salvarlo dalle possibili violenze di quei giorni.
Ora, agli occhi della scrittrice, la storia familiare è diventata leggen-

da, falso mito, rimozione. Utile per tirare avanti nel dopoguerra. Utile per non fare i conti col passato.
Ed è così che il film di Sabrina Varani rivela la sua originalità. Viaggiando tra passato e presente, spostandosi da memorie collettive a memorie private, scegliendo con sensibilità tra super8 di famiglia e immagini di archivi storici, ci accompagna nel passato fascista e coloniale del nostro Paese, denso di omissioni e rimozioni pubbliche, e ci svela – con uno spostamento del punto di vista – il meccanismo privato, intimo, umano della rimozione stessa. Ricordandoci che la memoria, prima di essere un fatto collettivo, è sempre e comunque un processo individuale.

Biografie degli autori/trici

Argentieri Alessio ha conseguito la Laurea in Scienze Geologiche presso l'Università "La Sapienza" di Roma e poi il Dottorato di Ricerca in Tettonica e Geologia Strutturale presso l'Università di Camerino. È attualmente dirigente di ruolo della Città Metropolitana di Roma Capitale. Cofondatore e Segretario della Sezione di Storia delle Geoscienze della Società Geologica Italiana, collabora con «ALLRUGBY» la rivista italiana del rugby e con il quotidiano online www.attualita.it.

Bertella Farnetti Paolo insegna Elementi di Public History nel Master in Public History dell'Università di Modena e Reggio Emilia. È coordinatore scientifico del progetto Returning and Sharing Memories (www.memoriecoloniali.org). Per l'editore Mimesis dirige la collana di storia contemporanea Passato Prossimo.

Casula Carlo Felice è professore emerito di storia contemporanea presso l'Università degli studi Roma Tre. È membro del Consiglio scientifico di diverse riviste e case editrici. Dirige per l'editore Ancia la collana *Insegnare il Novecento*. I suoi studi riguardano la storia politica, sociale e religiosa dell'Ottocento e del Novecento, con particolare attenzione all'Europa, all'Italia, alla Sardegna e alla Santa Sede. Tra le sue pubblicazioni più recenti: *La Chiesa tra guerra e pace* (Liberal Edizioni, 2005); *UNESCO 1945-2005. Un'utopia necessaria* (2005); *Le ACLI. Una bella storia italiana* (Anicia, 2008); *Insegnare il Novecento* (Anicia, 2015); *L'isola bella e infelice* (Carlo Delfino, 2016); *Da cristiani nella sinistra. Storia dei Cristiano sociali 1993-2017* (Il Mulino, 2019).

Ceci Lucia insegna Storia contemporanea all'Università di Roma "Tor Vergata". I suoi interessi di ricerca riguardano i rapporti tra Chiesa cattolica, politica e dimensione religiosa nella società di massa, che ha studiato in riferimento all'Italia, all'America Latina e al mondo coloniale. Tra i suoi lavori si segnalano i volumi: *Il papa non deve parlare. Chiesa e guerra d'Etiopia* (Roma-Bari 2010); *L'interesse superiore. Il Vaticano e l'Italia di Mussolini* (Roma-Bari 2012) e le curatele

Culti di fine millennio. Devozioni di massa e modernità nell'universo cattolico («Memoria e ricerca» 2016); *L'immaginario devoto tra organizzazioni mafiose e lotta alla mafia* (con Tommaso Caliò), Roma 2017.

Coletti Maria è dottore di ricerca in cinema all'Università Roma Tre e lavora alla Cineteca Nazionale del Centro Sperimentale di Cinematografia. Ha pubblicato alcune monografie oltre a numerosi saggi e articoli per riviste e volumi collettanei, occupandosi principalmente delle cinematografie africane, di cinema coloniale italiano, di cinema delle donne e di cinema di migrazione.

Cortini Letizia è archivista e giornalista pubblicista, ha tenuto per anni una docenza a contratto sugli archivi audiovisivi e la loro gestione presso la Scuola di specializzazione in beni archivistici e biblioteconomici dell'Università degli studi di Roma La Sapienza. Lavora presso l'Aamod come responsabile del trattamento scientifico e della valorizzazione del patrimonio della Fondazione (filmoteca, biblioteca, archivio carte) soprattutto a fini didattici e formativi. Cura progetti di formazione per l'uso delle fonti fotografiche e audiovisive nella didattica della storia, nella scuola di ogni ordine e grado.

De Franceschi Leonardo insegna Storia del cinema all'Università degli studi Roma Tre. Si interessa allo studio delle narrazioni audiovisuali dell'incontro transculturale, con un interesse specifico per le intersezioni di "razza", cittadinanza e italianità, e alle produzioni cinematografiche e mediali dall'Africa e dal Sud del mondo. Tra i suoi ultimi lavori pubblicati: *L'Africa in Italia* (a cura di, Aracne, 2013), *Lo schermo e lo spettro* (Mimesis, 2017), *La cittadinanza come luogo di lotta* (Aracne, 2018).

Gabrielli Gianluca è dottore di ricerca in History of Education. Si occupa di Storia del razzismo e del colonialismo italiano, nonché di Storia dell'educazione. Insegna nella scuola primaria a Bologna**.** Ha collaborato alle mostre: "La menzogna della razza" (1994), "I problemi del fascismo" (1999/2011), "Il mito scolastico della marcia su Roma" (2012). Gli ultimi volumi pubblicati sono *Il razzismo* (con A. Burgio, Ediesse 2012), *Il curricolo «razziale»* (Eum 2015) e *Educati alla guerra* (Ombre corte 2016).

Gianmarco Mancosu è dottore di ricerca presso l'University of Warwick (2020) con una tesi sulle immagini cinematografiche della decolonizzazione italiana. Sta completando una monografia sui filmati dell'Istituto LUCE sulla guerra d'Etiopia, derivante dal suo primo dottorato all'Università di Cagliari (2015). Attualmente, è Visiting Fellow presso il Centre for the Study of Cultural Memory (University of London) e Cultore della Materia presso la cattedra di Storia Contemporanea della Facoltà di Scienze Politiche (Università di Cagliari).

Olivieri Claudio, esperto in catalogazione e archiviazione delle immagini in movimento, dal 2000 lavora all'Aamod in qualità di responsabile delle ricerche e della conservazione. Dal 2015 tiene un corso su "Archivi audiovisivi e digitali" per il Master "Esperto in comunicazione storica: televisione e multimedia" (Università Roma Tre). Ha curato il volume *Ciak si lotta! Il cinema dell'Autunno caldo in Italia e nel mondo* (Annali Aamod nr. 12, LiberEtà, 2010). Ha realizzato, con altri, i documentari: *Il linguaggio del tempo. Conversazione con Vittorio Foa* (2004); *1969 Autunno caldo* (2009) e *Luciano Lama. L'Italia del lavoro* (2016).

Pizzuti Nadia è cineasta e giornalista. **Isabella Peretti** e **Stefania Vulterini** sono curatrici della collana 'Sessismo e razzismo' (Eds). Insieme hanno fondato l'associazione *Lesconfinate*, che si propone di promuovere una società transnazionale e decolonizzata e l'interazione tra persone di provenienza diversa con uno sguardo femminista e antirazzista. Oltre alla rassegna sul "Colonialismo italiano raccontato dalle donne" hanno organizzato iniziative sull'afrofuturismo e la cittadinanza.

Ricciardi Luca, dopo la laurea in Storia Contemporanea nel 2003 inizia ad occuparsi di documentari a carattere storico e sociale. Dal 2007 al 2016 lavora come *head of development* per DocLab, realizzando come autore, regista e producer, documentari e programmi tv per il mercato italiano e internazionale. Dal 2009 è consigliere di amministrazione dell'Aamod e dal 2016 ha assunto l'incarico di responsabile delle produzioni. Ha diretto per 10 anni il festival "Visioni Fuori Raccordo" e nel 2018 ha fondato con altri la startup di produzione FilmAffair.

Sejko Roland, albanese vive da diversi anni a Roma dove lavora per Istituto Luce-Cinecittà come responsabile della valorizzazione del patrimonio dell'Archivio Storico. Regista e sceneggiatore, ha scritto e diretto diversi documentari tra cui: *Anija - la nave* (2012, Premio David di Donatello), *L'entrata in guerra* (2014, parte del film collettivo *9x10 novanta*), *L'attesa* (2014) e *Come vincere la guerra* (2018). Autore di numerosi cortometraggi e videoinstallazioni, ha realizzato e curato delle mostre per l'Istituto Luce-Cinecittà, tra cui

"Luce l'immaginario Italiano". È uno dei curatori del MIAC, Museo Italiano del Cinema e dell'Audiovisivo, aperto a dicembre 2019 a Cinecittà.

Spagnoletti Giovanni ha insegnato Germanistica e successivamente Storia e Critica del Cinema prima all'Università "La Sapienza" e poi all'Università di Roma "Tor Vergata" dal 2000 al 2019. Autore e/o curatore di un centinaio di pubblicazioni (in Italia, Germania e Francia), dal 2000 al 2014 è stato Direttore artistico della "Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro". Dirige la rivista di studi cinematografici «Close-up» (1997-2015) e il magazine su Internet «Close-up».
Per la sua attività di docente universitario ha ricevuto due volte (nel 1993 e 1996) il premio Filippo Sacchi e nel 2019 il Premio internazionale Reinhold Schünzel (Amburgo) per i suoi studi sul cinema tedesco.

Volterra Alessandro è professore di Storia e Istituzioni dell'Africa presso l'Università degli Studi "Roma Tre". I suoi principali campi di ricerca riguardano l'impatto coloniale in particolare nelle sue declinazioni relative a esercito, giustizia e politiche educative; le fonti iconografiche e documentali; il razzismo coloniale. È nel board delle riviste: «Studi Somali» e «Journal of Eritrean Studies» e fa parte della redazione di «Mondo Contemporaneo». Tra le sue pubblicazioni: *Sudditi coloniali. Ascari eritrei 1935-1941* (Milano, Franco Angeli, 2005). Ha coordinato il progetto del Ministero degli Esteri che ha prodotto la raccolta: *Dalla storia degli Ascari, le radici della Nazione, verso lo sviluppo. Per una ricognizione documentaria della storia degli Ascari (1931-1941)* (Roma, Efesto, 2014).

Triulzi Alessandro docente di Storia dell'Africa Subsahariana all'Università L'Orientale di Napoli (1985-2011). Ha svolto ricerche sul terreno in Ghana, Etiopia e Sudafrica. Dal 2012 dirige l'Archivio delle Memorie Migranti. Tra le sue ultime pubblicazioni: *Colonia e postcolonia come spazi diasporici. Attraversamenti di memorie, identità e confini nel Corno d'Africa* (con U. Chelati Dirar, S. Palma e A. Volterra, 2011); *Long Journeys. African Migrants on the Road* (con R.R.McKenzie, Brill 2013); *Bibbia e Corano a Lampedusa* (con A. Mosca Mondadori e A. Cacciatore, Brescia, 2014); *Parole oltre le frontiere* (con N. Cangi, P. De Luca, Terre di Mezzo, 2018); *Se il mare finisce* (Terre di Mezzo, 2019).

Zinni Maurizio insegna Storia dei movimenti e dei partiti politici all'Università "La Sapienza" di Roma. I suoi interessi di ricerca si incentrano principalmente sulle icone moderne come fonti per la storia contemporanea e sul ruolo dei mezzi di comunicazione di massa come agenti di storia nella costruzione identitaria nel XX e XXI secolo. Fa parte del comitato editoriale di "Mondo contemporaneo, rivista di storia", e del consiglio scientifico di "Cinema e storia". Fra i suoi scritti, *Fascisti di celluloide. La memoria del ventennio nel cinema italiano 1945-2000* (Marsilio 2010), vincitore del premio Sissco "opera prima", e *Schermi radioattivi. L'America, Hollywood e l'incubo nucleare da Hiroshima alla crisi di Cuba* (Marsilio 2013).

Finito di stampare
aprile 2020
per conto di

Effigi

annali 20

Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico

La memoria del passato coloniale è ancora oggi disattesa in Italia. Solo ricordando e studiando ancora questa storia, anche nelle sue asprezze, e salvaguardandone la memoria là dove essa appare divisa o ferita, potremo diventare più consapevoli delle sfide che il presente offre al nostro vivere, e convivere, nella complessa società contemporanea.

Il volume 20 degli Annali – strutturato in due parti – vuole dare un contributo in tal senso.

Nella prima parte sono analizzate la fisionomia dell'impero italiano nell'Africa Orientale e le stratificazioni della memoria e degli immaginari in Italia e nel Corno d'Africa: i contributi indagano gli ambigui rapporti tra i generi, la separazione abitativa tra coloni e sudditi, il razzismo istituzionale filtrato e diffuso anche attraverso la scuola e i rapporti sociali.

Nella seconda parte sono analizzati gli apparati e gli stilemi del consenso, attraverso i film di maggior successo del pubblico di allora, i sorvegliati documentari e cinegiornali dell'Istituto Luce negli anni trenta e quaranta del XX secolo, passando infine attraverso la rinnovata attenzione della attuale produzione del cinema documentario e di finzione su tali temi e fenomeni.

Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico
Via Ostiense 106, 00154 Roma – Italia
Tel. (39) 06 57289551 – 06 5742872 – 06 57305447 – Fax (39) 06 5758051
info@aamod.it – www.aamod.it

ISBN 978-8855241144

9 788855 241144

€20,00